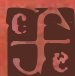
Las ciencias de la cultura

E. Cassirer



BREVIARIOS

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Traducción de
WENCESLAO ROCES

Las ciencias de la cultura

por ERNST CASSIRER







FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
México - Buenos Aires

Primera edición en alemán, 1942
Primera edición en español, 1951
Segunda edición en español, 1955
Tercera edición en español, 1965

El título original de esta obra es
Zur Logik der Kulturwissenschaften

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

I

EL OBJETO DE LAS CIENCIAS CULTURALES

1

Dice Platón que el asombro es la emoción genuinamente filosófica y que debemos ver en ella la raíz de todo filosofar. Si en efecto es así, cabrá preguntarse cuáles fueron los objetos que primero suscitaron el asombro del hombre, enderezándolo hacia la senda de la reflexión filosófica. ¿Fueron objetos de tipo "físico" o de tipo "espiritual", fue el orden de la naturaleza o fueron las propias creaciones del hombre las que, ante todo, llamaron su atención?

La hipótesis más natural sería suponer que lo primero en emerger del caos fue el mundo de los astros. En casi todas las grandes religiones cultas nos encontramos con el fenómeno de la adoración de los astros. Pudo muy bien haber sido en este terreno donde el hombre empezó a emanciparse del sombrío conjuro de la superstición, para elevarse a una visión más libre y más amplia en cuanto a la totalidad del ser. Fue pasando así, a segundo plano, la pasión subjetiva entregada al empeño de subyugar la naturaleza mediante la acción de fuerzas mágicas, para ceder el paso a la visión de un orden objetivo universal. En el curso de los astros, en la sucesión del día y la noche y en la ordenada repetición de las estaciones del año, descubrió el hombre el primer gran ejemplo de un acaecer uniforme. Este acaecer hallábase infinitamente por encima de su propia esfera y sustraído a todo el poder de sus deseos y de su voluntad. No llevaba adherido nada de aquel carácter caprichoso e incalculable que caracteriza no sólo a las acciones humanas usuales, sino también a la acción de las fuerzas demoníacas "primitivas". Existe una acción

y, por ende, una "realidad",* encuadradas dentro de límites fijos y sujetas a leyes determinadas e inmutables: he aquí la visión que empezó a despuntar.

Pero pronto hubo de entrelazarse este sentimiento con otro. Más próximo al hombre que el orden de la naturaleza se halla el orden que descubre en su propio mundo. Tampoco en éste reina, ni mucho menos, el caos y la arbitrariedad. El individuo se siente, ya desde sus primeras reacciones, gobernado y limitado por algo que se halla por encima de él, que no está en sus manos dirigir. Nos referimos al poder de las *costumbres,* que le ata y le guía. Este poder vigila todos y cada uno de sus pasos, no deja a sus actos el más pequeño margen de libertad de acción. Gobierna y rige no sólo sus actos, sino también sus sentimientos y sus ideas, su fe y su imaginación. La costumbre es la atmósfera invariable en la que el hombre vive y existe; no puede sustraerse a ella, como no puede sustraerse al aire que respira.

Nada tiene de extraño que, en el pensamiento de este hombre, la concepción del universo físico no pueda tampoco separarse de la del mundo moral. Forman ambos una unidad y tienen un origen común. Todas las grandes religiones se han acogido a este motivo, en su cosmogonía y en su doctrina moral. Todas coinciden en asignar a la divinidad el doble papel y la doble misión de fundadora del orden astronómico y de creadora del orden moral, arrancando ambos mundos a la acción de las potencias del caos. La epopeya de Gildamés, los libros de los Vedas, la cosmogonía de los egipcios, todas ellas reflejan, en este punto, idéntica concepción. En el mito cosmogónico babilónico vemos a Marduk librando la batalla contra el informe caos, contra el monstruo Tiamat. Después de vencerle, el héroe instaura los eternos

* [En alemán tenemos *Wirken* —el actuar— y *Wirklichkeit* —realidad— con la misma raíz.]

signos que simbolizan el orden del universo y el de la justicia. Marduk, el vencedor, traza el curso de los astros, introduce los signos del zodíaco, implanta la sucesión de los días, los meses y los años. Y, al mismo tiempo, señala a la acción humana los límites que no pueden ser impunemente rebasados. Es él "quien mira al interior del hombre, quien traza las normas a que ningún malhechor puede escapar, quien hace plegarse al rebelde y asegura el triunfo de la justicia".[1]

Y este portento del orden moral va seguido de otras maravillas, no menos grandes y misteriosas. Cuanto el hombre crea y sale de sus manos lo rodea todavía como un misterio inexcrutable. Cuando contempla sus propias obras, está muy lejos todavía de considerarse a sí mismo como su creador. Estas obras suyas están muy por encima de él; aparecen situadas en un plano muy superior a lo que parece asequible, no ya al individuo, sino incluso a la especie. Cuando el hombre les atribuye un origen, éste no puede ser otro que un origen mítico. Es un dios quien las ha creado y un salvador quien las ha traído del cielo a la tierra, enseñando al hombre a servirse de ellas.

Estos mitos culturales cruzan la mitología de todos los tiempos y todos los pueblos.[2] Lo creado por

[1] Este problema lo desarrollamos en nuestra obra *Philosophie der symbolischen Formen*, t. II, pp. 142 *ss.* [La *Antropología filosófica* (México: F. C. E., 1945) puede considerarse, en cierto sentido, como un resumen de esa obra monumental, así que algunas reformas que Cassirer hace a su obra fundamental podrían solventarse con el resumen. El Fondo de Cultura Económica ha publicado de Cassirer, además de la indicada, las siguientes obras: *Filosofía de la Ilustración* (2ª ed.); *El Mito del Estado; Kant: vida y doctrina; El problema del conocimiento: de la muerte de Hegel a nuestros días.* Sobre todo en esta última obra, en las secciones dedicadas a la teología y a la historia, podrá el lector ampliar algunos desarrollos de Cassirer.]

[2] Cfr. los materiales expuestos en el libro de Kurt Breysig,

la pericia técnica del hombre a lo largo de los siglos y los milenios no son precisamente hechos realizados por él, obra suya, sino dones e inspiraciones de lo alto. Esta progenie supraterrenal aparece detrás de cada herramienta. Algunos pueblos primitivos, por ejemplo los eweos del sur del Togo, siguen todavía hoy ofrendando sacrificios, en las fiestas anuales de la recolección, a una serie de instrumentos de trabajo, como el hacha, la garlopa o la sierra.[3] Y es natural que el hombre considere todavía más distantes de él que estas herramientas materiales los instrumentos espirituales de que él mismo se rodea. También ellos pasan por ser obra de una fuerza infinitamente superior al hombre. Empezando por el lenguaje y la escritura, condiciones primordiales de todo comercio humano y de toda humana comunidad. El dios de cuyas manos brotó la escritura ocupa siempre un lugar especial y privilegiado en la jerarquía de las fuerzas divinas. Thoth, dios de la luna, es al mismo tiempo, en la mitología egipcia, el "escribano de los dioses" y el juez de los cielos. Es él quien hace saber a los dioses y a los hombres lo que les conviene hacer, como depositario que es de la medida de las cosas.[4] El lenguaje y la escritura pasan por ser el origen de la medida, por prestarse mejor que nada para retener lo fugaz y lo mudable, sustrayéndolo a la acción del acaso y de la arbitrariedad.

Percibimos, dentro todavía del círculo mágico del mito y la religión, el sentimiento de que la cultura humana no constituye algo dado y obvio, sino una especie de prodigio que necesita de explicación. Pero este sentimiento mueve al hombre a una reflexión más honda cuando no sólo siente la necesidad y el derecho de plantearse esta clase de cuestiones, sino

Die Entstehung des Gottesgedankens und der Heilbringer, Berlín, 1905.

[3] Cfr. Spieth, *Die Religion der Eweer in Süd-Togo*, p. 8.

[4] Cfr. Moret, *Mystères Egyptiens*, París, 1913, pp. 132 *ss.*

que, dando un paso más, se pone a cavilar un procedimiento propio y sustantivo, a desarrollar un "método" para poder *contestarlas*.

Este paso lo da por primera vez el hombre en la filosofía griega, y a ello se debe precisamente el gran viraje espiritual que esta filosofía representa. Entonces es cuando se descubre la nueva fuerza que puede conducir a una ciencia de la naturaleza y a una ciencia de la cultura humana. La vaga pluralidad de intentos míticos de explicación, que venía proyectándose ora sobre unos fenómenos, ora sobre otros, cede su lugar a la idea de una unidad total del ser, a la que necesariamente tiene que corresponder una unidad también total de sus fundamentos. Unidad asequible tan sólo al pensamiento puro.

Las abigarradas y multiformes creaciones de la fantasía forjadora de mitos son sometidas ahora a la crítica del pensamiento, que mina su terreno y mata sus raíces. Y esta función crítica va seguida inmediatamente, como es obligado, de una nueva función positiva. El pensamiento, impulsado por su propia virtud y movido por su propia responsabilidad, no tiene más remedio que reconstruir lo que ha destruído. Los sistemas filosóficos de los presocráticos nos revelan con qué admirable consecuencia es abordada y desenvuelta, paso a paso, esta misión. Con la teoría platónica de las ideas y la metafísica de Aristóteles, el problema abordado encuentra una solución llamada a orientar y gobernar el pensamiento del hombre por espacio de muchos siglos.

Jamás habría sido posible una síntesis tan grandiosa de no haber ido precedida por una formidable labor de detalle. Contribuyeron a ella muchas tendencias a primera vista diametralmente opuestas; por otra parte, esta labor sigue caminos muy dispares en cuanto al modo de plantear el problema y en cuanto a la manera de resolverlo. No obstante, si nos fijamos en su punto de partida y en su meta, podemos, en

cierto modo, resumir toda esta gigantesca labor de pensamiento de *un* concepto fundamental, descubierto por la filosofía griega y desarrollado y modelado por ella desde todos los puntos de vista. Nos referimos al concepto del *logos,* que tiene, en la trayectoria del pensamiento griego, la importancia central que acabamos de señalar.[5]

Esta significación que asignamos al concepto del *logos,* y la riqueza futura que está llamado a adquirir, se perciben ya claramente en la primera versión que de él nos da la filosofía de Heráclito. A primera vista, la doctrina heraclitiana parece mantenerse todavía por entero dentro de los marcos de la filosofía jónica de la naturaleza. Heráclito sigue considerando el universo como una suma de materiales que se transforman mutuamente las unas en las otras. Pero, en realidad, esto sólo es, para él, la superficie de la realidad, por debajo de la cual trata de descubrir otra más profunda, no captada hasta ahora por el pensamiento. Tampoco los pensadores jonios se contentaban con el mero conocimiento del "qué", sino que trataban de indagar el "cómo" y el "porqué" de las cosas. Pero, al llegar a Heráclito, esta pregunta cobra un sentido nuevo y mucho más agudo. Y, al plantearla de este modo, el pensador de Éfeso tiene la clara conciencia de que no puede ser contestada ya por la percepción, dentro de cuyos límites han venido moviéndose hasta aquí las especulaciones en torno a la filosofía de la naturaleza. La respuesta buscada sólo puede dárnosla el pensamiento, único capaz de liberar al hombre de las limitaciones de su individualidad. El hombre, llevado de la mano del pensa-

5 Esta concepción la hemos desarrollado en nuestra exposición de filosofía griega antigua, incluída en el *Lehrbuch der Philosophie* de Dessoir, Berlín, 1925, t. I, pp. 7-135. Cfr. también nuestro estudio titulado *Logos, Dike, Kosmos in der Entwicklung der griechischen Philosophie,* en *Göteborgs Högskolas Arsskrift,* XLIII, 1941, 6.

miento, no se limita ya a expresar sus propias "opiniones", sino que capta un algo universal y divino. Lo que los griegos llamaban la ἰδίη φρόνησις, la concepción "privativa" del hombre, cede el puesto a una ley cósmica. Es así como el hombre escapa, con Heráclito, al mundo mítico de los sueños y al mundo limitado de las percepciones de sus sentidos. No es otro, en efecto, el verdadero sentido que tiene la vigilia y el estar despierto: la posesión de un mundo común a todos los individuos, al contrario de lo que ocurre en los sueños, en que cada cual vive en su mundo propio, encerrado y confinado en él.

Todo el pensamiento occidental veíase, así, enfrentado a una nueva misión, encauzado en una dirección de la que ya en adelante no podría apartarse. Después de pasar este pensamiento por la escuela de la filosofía griega, todo el conocimiento de la realidad hubo de someterse, de un modo o de otro, al concepto fundamental del "logos" y, por ende, a la "lógica", en el más amplio sentido de la palabra. Y la cosa no cambió tampoco al verse desplazada de nuevo la filosofía del lugar predominante que venía ocupando, es decir, cuando "lo universal y lo divino" empezó a buscarse en otro campo, inasequible a ella. El cristianismo combate el intelectualismo de la filosofía griega; mas no por ello puede ni quiere retornar al simple irracionalismo. El concepto del "logos" se halla también profundamente enraizado en el pensamiento cristiano.

La historia de la dogmática cristiana nos revela la lucha tenaz que los motivos fundamentales de la religión cristiana de la redención hubieron de librar contra el espíritu de la filosofía griega. Es una lucha en la que, contemplada desde el punto de vista de la historia del espíritu, no hay vencedores ni vencidos; pero tampoco podemos afirmar que llegaron a conciliarse nunca en ella, en una verdadera conciliación interior, los antagonismos existentes. Jamás preva-

lecerá el intento de quienes se empeñan en reducir a *un* denominador común el concepto del *logos* mantenido por la filosofía griega y el expuesto en el Evangelio de San Juan. El tipo de mediación entre lo individual y lo universal, entre lo finito y lo infinito, entre el hombre y la divinidad difiere sustancialmente en uno y otro caso.

El concepto griego del ser y el concepto griego de la verdad pueden ser comparados, según el símil de Parménides, a una "esfera bien redondeada" que descansa firmemente sobre su centro. Son, el uno y el otro, conceptos perfectos y perfectamente acotados en sí mismos; entre ellos existe, además, no ya armonía, sino verdadera identidad.

El dualismo de la concepción cristiana del mundo da al traste con esta identidad. Todos los esfuerzos de la ciencia y del pensamiento puro serán incapaces, de aquí en adelante, para tapar la brecha que se abre a través del ser. Es cierto que tampoco la filosofía cristiana desalienta esa tendencia a la unidad que va implícita en el concepto mismo de toda filosofía. Pero no por ello logra superar el conflicto existente entre los dos polos opuestos, por mucho que intente conciliarlos dentro de su órbita propia y con los recursos de su pensamiento. Estos intentos dan vida a todos los grandes sistemas de la filosofía escolástica. Ninguno de ellos osa poner en duda el conflicto existente entre la razón y la revelación, entre la ciencia y la fe, entre el *regnum naturae* y el *regnum gratiae*. La razón, la filosofía, no puede construir con sus solas fuerzas ninguna imagen del universo; las luces de que es capaz no le vienen de ella misma, sino de un resplandor distinto y más alto. Puede, sin embargo, alcanzar la meta que le está asignada, a condición de que clave la mirada en aquella fuente de luz, a condición de que se deje guiar y gobernar por la fe, en vez de oponer a ella una fuerza independiente y sustantiva. Y la fuerza primigenia de la fe,

de la que el hombre sólo puede beneficiarse mediante un acto de gracia directo, mediante la *illuminatio* divina, se encarga, al mismo tiempo, de marcar al hombre el contenido y el alcance del saber. En este sentido, la frase de *fides quaerens intellectum* se convierte en compendio y en divisa de toda la filosofía cristiana de la Edad Media. Podría pensarse que los sistemas de la alta escolástica, principalmente el de Santo Tomás de Aquino, realizan la síntesis buscada y restauran la armonía perdida. La "naturaleza" y la "gracia", la "razón" y la "revelación" ya no se contradicen entre sí, sino que la una apunta a la otra y conduce a ella. Parece como si el cosmos de la cultura volviese a formar una unidad armónica y girase ahora en torno a un centro religioso firme.

Sin embargo, este edificio artificiosamente construído de la escolástica, en el que se equilibran y sostienen mutuamente la fe cristiana y el saber filosófico de los antiguos, se derrumba ante los embates del nuevo ideal de conocimiento que determina y modela como ningún otro el carácter de la ciencia moderna. La *ciencia natural matemática* retorna al ideal antiguo del saber. Keplero y Galileo se apoyan directamente en ideas fundamentales de Pitágoras, Demócrito y Platón. Lo que ocurre es que, en sus investigaciones, estas ideas cobran, al mismo tiempo, un sentido nuevo. Los nuevos pensadores aciertan a tender entre lo inteligible y lo sensible, entre el κόσμος νοητός y el κόσμος ὁρατός, el puente que no habían sabido tender la ciencia y la filosofía de la antigüedad. Parece como si ahora cayese ante la ciencia matemática la última barrera que aún se alzaba entre el "mundo sensible" y el "mundo inteligible". La materia como tal aparece penetrada por la armonía de los números y dominada por las leyes de la geometría. Desaparecen ante este nuevo orden universal todas aquellas contradicciones que habían llegado a enquistarse en la física aristotélico-escolástica. No

existe ya ningún conflicto entre un mundo "inferior" y un mundo "superior", entre el mundo de "arriba" y el de "abajo". El universo es uno solo, por cuanto que es y sólo puede ser uno el *conocimiento del universo*, y una también la matemática universal. Y esta idea fundamental de la investigación moderna encuentra su título absoluto de legitimidad filosófica en el concepto cartesiano de la *mathesis universalis*. El cosmos de la matemática universal, el cosmos del orden y la medida envuelve y agota ahora todo el conocimiento. Este mundo lleva en sí su propia autonomía, no necesita apoyarse en nada, ni puede reconocer otro punto de apoyo que el que en sí mismo encuentra. A partir de ahora es cuando la razón abarca, con sus ideas claras y distintas, la totalidad del ser y cuando puede manejar y dominar esta totalidad valiéndose de sus propias fuerzas.

No es menester detenerse a demostrar que este pensamiento fundamental del racionalismo filosófico clásico, además de contribuir a fecundar y ampliar la ciencia, le infunde un contenido totalmente nuevo y le traza una nueva meta. La prueba continua la tenemos en la trayectoria que va de los sistemas filosóficos de Descartes a los de Malebranche y Spinoza, y de Spinoza a Leibniz. A la luz de ellos, podemos ver directamente cómo el nuevo ideal de la matemática universal va imponiéndose progresivamente en nuevos y nuevos campos del conocimiento de la realidad.

El sistema metafísico que sale definitivamente de manos de Descartes no se ajusta a su concepción originaria de un método único y universal del saber, por cuanto que el pensamiento, a medida que se desarrolla. tropieza en última instancia con determinadas diferencias radicales del ser, que tiene que aceptar y reconocer sencillamente como lo que son. El dualismo de las sustancias levanta una barrera ante el monismo del método cartesiano y le opone determi-

nados límites. Parece, a la postre, como si la meta que este método se traza no fuere asequible al conocimiento de la realidad como un todo, sino sólo a determinadas partes de él. El mundo de los cuerpos se halla sometido, sin limitación alguna, al imperio del pensamiento matemático. No queda en él ningún residuo no comprendido; no quedan, aquí, "cualidades" oscuras sustantivas e irreductibles a los conceptos puros de magnitud y número. Todo esto se ve eliminado y cancelado: la identidad de la "materia" con su extensión pura asegura la identidad de la filosofía de la naturaleza y de la matemática.

Pero al lado de la sustancia extensa aparece la sustancia pensante, y ambas tienen que derivarse necesariamente de un origen común, del ser divino. El hilo conductor del método cartesiano falla en cuanto Descartes aborda el problema de descubrir y mostrar este estrato primigenio de la realidad. Al llegar aquí, el pensamiento de Descartes no discurre ya por el cauce de los conceptos de su matemática universal, sino por el de los conceptos de la ontología medieval. La prueba por él buscada sólo puede conducirle a un resultado a costa de dar por supuesta la validez de estos conceptos, partiendo del ser "objetivo" de las ideas, para deducir de él la realidad "formal" de las cosas.

Los sucesores de Descartes se esfuerzan, cada vez con mayor energía y con mayor éxito, por eliminar esta contradicción inherente al sistema de su maestro. Tratan de hacer extensivo a la *substantia cogitans* y a la sustancia divina, del mismo modo y con la misma fuerza de convicción, lo establecido por Descartes con respecto a la *substancia extensa*. Por este camino se ve conducido Spinoza a su equiparación de Dios y la naturaleza; por esta misma senda llega Leibniz al esbozo de su "característica universal". Ambos están convencidos de que sólo de este modo es posible aportar la prueba completa de la verdad del panlogismo y

del panmatematicismo. Los trazos de la imagen moderna del universo se destacan ahora con toda nitidez y claridad, en contraste con la imagen del universo preconizada por la filosofía antigua y universal. El "espíritu" y la "realidad" no sólo se han conciliado entre sí, sino que se condicionan mutuamente. No existe entre ellos una relación de influencias o correspondencia puramente externa. Trátase de algo más que de aquella *adaequatio intellectus et rei* preconizada como pauta del saber tanto por la teoría antigua como por la teoría escolástica del conocimiento. Trátase de una "armonía preestablecida", de la identidad última entre el pensar y el ser, entre lo ideal y lo real.

La primera *restricción* que esta imagen panmatemática del universo hubo de exerimentar se refiere a un orden de problemas que apenas si existía aún, como tal, para la naciente filosofía moderna, o que, por lo menos, sólo se entreveía entonces en sus trazos más vagos. Fue la segunda mitad del siglo XVIII la que trazó, en este punto, una nueva gran divisoria, a medida que fue conociendo en su propia peculiaridad este orden de problemas a que nos referimos, hasta acabar colocándolo en el centro mismo de la meditación filosófica del hombre.

El racionalismo clásico no se había contentado con la conquista de la naturaleza, sino que había querido erigir también un "sistema natural de las ciencias del espíritu", sistema armónico y cerrado. Era ya hora de que el espíritu humano dejase de ser un "estado dentro del estado"; era necesario llegar a conocerlo partiendo de los mismos principios y sometiéndolo a las mismas leyes por que se regía la naturaleza. El moderno derecho natural, fundado por Hugo Grocio, se remite a la analogía completa que, desde su punto de vista, existe entre la ciencia jurídica y la ciencia matemática; y Spinoza, por su parte, crea una nueva forma de la ética orientada

hacia la geometría, de la que toma sus objetivos y sus métodos.

Con esto parecía haberse cerrado ya el ciclo: el anillo del pensamiento matemático abarca por igual el mundo espiritual y el mundo físico, el ser de la naturaleza y el ser de la historia. Pero, al llegar a este punto, apunta la primera duda decisiva. ¿Acaso la historia admite la misma sujeción a los principios matemáticos que la física o la astronomía? ¿Podemos ver también en ella uno de tantos campos particulares de *mathesis universalis?*

El primer pensador que se plantea en toda su nitidez este problema es Giambattista Vico. El verdadero mérito de la "filosofía de la historia" de Vico no reside precisamente en lo que intrínsecamente nos enseña en cuanto al proceso histórico y al ritmo de sus sucesivas fases. En su sistema, la división de la historia de la humanidad en épocas y el intento de descubrir en ellas un determinado orden, el tránsito de la era "divina" a la era "heroica" y de ésta a la "humana", aparecen plagados todavía de rasgos puramente fantásticos. Lo que sí ve claramente Giambattista Vico, manteniéndolo con toda energía frente a Descartes, es la peculiaridad metodológica, el valor propio del conocimiento histórico en cuanto al método. Y no vacila en poner este valor por encima del de la ciencia puramente matemática, viendo en él la verdadera realización de aquella *sapientia humana* cuyo concepto proclamara como ideal Descartes, en las primeras tesis de sus *Regulae ad directionem ingenii*. Según Vico, la verdadera meta de nuestro saber no es el conocimiento de la naturaleza, sino el autoconocimiento humano. La filosofía que, en vez de contentarse con esto, postule un saber divino o absoluto transgredirá sus propias fronteras, para dejarse llevar por peligrosos desvaríos. La suprema regla del conocimiento es, para Vico, el principio según el cual ningún ser conoce y penetra verdadera-

mente sino aquello que él mismo *crea.* El campo de nuestro saber no se extiende nunca más allá de los confines de nuestra propia creación. El hombre sólo comprende en cuanto crea, condición que en rigor de verdad sólo puede cumplirse en el mundo del espíritu, nunca en el de la naturaleza. La naturaleza es obra de Dios, razón por la cual sólo la naturaleza divina, que la ha creado, puede llegar a comprenderla por entero. Lo que el hombre puede llegar a comprender de verdad no es la esencia de las cosas, que su espíritu nunca estará en condiciones de agotar por completo, sino solamente la estructura y el carácter peculiar de sus propias obras. A esta circunstancia debe también la matemática lo que esta ciencia posee de evidencia y de certeza. La matemática no recae, en efecto, sobre los objetos de la realidad física que trata de copiar, sino simplemente sobre los objetos ideales creados libremente por el pensamiento. Claro está que este su valor peculiar le traza, al mismo tiempo, el límite más allá del cual no puede ir. Los objetos de que trata la matemática no poseen otro ser que aquel ser abstracto que el espíritu humano les presta.

Tal es, por tanto, la inevitable alternativa ante la que se ve colocado nuestro conocimiento. Puede versar sobre lo "real", pero, en este caso, jamás alcanzará a captar por entero su objetivo, sino solamente a describirlo de un modo empírico y a retazos, con arreglo a sus signos y características sueltos. Puede también remontarse a una visión completa, a una idea adecuada, en que se dibujen la naturaleza y la esencia del objeto de que se trata; pero, si lo hace, no acertará a salirse nunca de la órbita de sus propios conceptos. El objeto, en este caso, sólo poseerá para él la estructura que el conocimiento le atribuya por virtud de su arbitraria definición.

La única salida que, según Vico, ofrece este dilema consiste en rebasar tanto el campo de la ciencia

matemática como el del conocimiento empírico de la naturaleza. Las obras de la *cultura* humana son las únicas que reúnen en sí las dos condiciones sobre que descansa el conocimiento perfecto: no sólo poseen un ser conceptual y pensado, sino un ser absolutamente determinado, individual e histórico. La estructura interna de este ser es accesible al espíritu humano, se halla abierta a él, puesto que él mismo la ha creado. El mito, el lenguaje, la religión, la poesía: he aquí los objetos verdaderamente adecuados al conocimiento humano. Sobre ellos, primordialmente, proyecta la mirada Vico, dentro del sistema de su "lógica". Con este pensador, la lógica se atreve, por vez primera, a romper el círculo del conocimiento objetivo, el círculo de la matemática y de la ciencia de la naturaleza, para erigirse en lógica de la ciencia de la cultura, en la lógica del lenguaje, de la poesía, de la historia.

La *Scienza nuova* de Vico ostenta con pleno derecho su nombre. Trae al mundo, en verdad, algo nuevo, siquiera la novedad no consista tanto en las soluciones que la obra ofrece como en los problemas que en ella se plantean. No le fue dado a Vico, ciertamente, sacar a la luz todo el tesoro de estos problemas. Es Herder quien proyecta el resplandor de la conciencia filosófica sobre lo que en Vico aparece todavía envuelto en la penumbra semimítica. Tampoco Herder es un pensador sistemático riguroso. Sus relaciones con Kant revelan cuán poco se orienta este autor hacia una "crítica del conocimiento" en el verdadero sentido de la palabra. Lo que él quiere no es precisamente analizar, sino contemplar. Da de lado, como vacuo, a todo saber que no presenta contornos perfectamente determinados y concretos, que no se halla saturado de contenido intuitivo. Y, sin embargo, la importancia de la obra de Herder no reside solamente en su contenido, en los nuevos puntos de vista y las nuevas ideas que aporta en el campo

de la filosofía del lenguaje, de la teoría del arte, de la filosofía de la historia. En ella podemos estudiar, al mismo tiempo, la aparición y la irrupción definitiva de una nueva *forma* de conocimiento, forma que, ciertamente, no es posible desglosar de la materia a que va adherida, sino que sólo se trasluce en la manera libre de moldear esta materia y en su modo espiritual de dominarla y de penetrar en ella.

Así como Vico se había manifestado en contra del panmatematicismo cartesiano y del mecanicismo de su concepción de la naturaleza, así también se declara Herder contrario al sistema doctrinal de Wolff y a la cultura intelectual abstracta de la época de la Ilustración. Combate el dogmatismo tiránico de esta cultura, que hace triunfar la "razón" a costa de esclavizar y sacrificar todas las demás fuerzas anímicas y espirituales que viven en el hombre. Declara la guerra a esta tiranía en nombre de aquella máxima fundamental que por primera vez le inculcara su maestro Hamann. Lo que el hombre está llamado a realizar tiene que ser obra de la conexión y la unidad íntegra de todas sus fuerzas; lo aislado es siempre desdeñable.

En los comienzos de su filosofía, Herder contempla todavía esta unidad a la luz de un destino histórico, situado en los umbrales mismos de la historia humana. Es, para él, como un paraíso perdido, del que la humanidad va alejándose más y más a medida que se interna por los caminos de la tan decantada civilización. Sólo la poesía, bajo su forma más antigua y originaria, guarda aún y nos transmite un recuerdo de aquel paraíso. De aquí que Herder la considere como "la verdadera lengua materna del género humano", lo mismo que antes de él hicieran Vico y Hamann. Con ayuda de ella trata aquél de representarse y de revivir la unidad primigenia que en los orígenes de la historia humana fundía en una auténtica totalidad, en un todo indistinto, el lenguaje y el mito, la historia y la poesía.

Sin embargo, este anhelo rusoniano de remontarse a lo "primitivo" y a lo originario va pasando a segundo plano, en Herder, a medida que éste avanza por su camino. Bajo la forma definitiva con que llega a nosotros, en las *Ideas*, su filosofía de la historia y de la cultura, la meta de la totalidad no aparece ya a nuestra espalda, sino delante de nosotros. Se desplaza, con ello, todo el acento de su teoría. La gradual diferenciación de las fuerzas espirituales no se considera ya, pura y simplemente, como una deserción de la primitiva unidad, como una especie de pecado original del conocimiento, sino que cobra, ahora, un sentido y un valor positivos. La verdadera unidad es la que presupone la separación y se restaura a base de ella. Todo acaecer espiritual concreto, toda "historia" auténtica no es otra cosa que la imagen de este proceso constantemente renovado de "sístole" y "diástole", de separación y reunión.

Es solamente a partir del momento en que Herder se remonta a esta concepción universal cuando cobran verdadera sustantividad y autonomía, para él los distintos factores de lo espiritual. Ninguno de ellos aparece ahora simplemente subordinado al otro, sino que cada cual entra como factor del mismo rango en la totalidad y en su estructura. Tampoco en un sentido puramente histórico existe ni puede existir, en términos absolutos, un "primero" y un "segundo", un "antes" y un "después". La historia, considerada como hecho espiritual, no es, en modo alguno, una simple sucesión de acaecimientos que se relevan y desplazan unos a otros en el tiempo. Es, en medio de los cambios y a través de ellos, algo eternamente presente, un ὁμοῦ πᾶν. Su "sentido" no reside nunca en uno *solo* de sus momentos y reside, sin embargo, total e íntegramente, en *todos* ellos.

De este modo cambia y se eleva a un plano superior el problema histórico de los "orígenes", que

tan importante papel desempeñara en las primeras investigaciones de Herder, sobre todo en el laureado estudio sobre los orígenes del lenguaje. No es que se abandone el *punto de vista* histórico; pero nuestro pensador se da cuenta de que, para que el horizonte histórico se despeje, para poder atalayarlo en toda su amplitud y libertad, es necesario que el problema histórico se combine siempre con un problema sistemático. De aquí que no se postule, ahora, una simple historia evolutiva, sino una "fenomenología del espíritu". Herder no concibe esta fenomenología tal y cómo la concibe Hegel. No existe para él, una trayectoria fija, predeterminada y prescrita por la índole del espíritu y que, movida por un ritmo uniforme, por el ritmo trifásico de la dialéctica, conduzca con la fuerza de una necesidad inmanente de unos fenómenos a otros, para retornar, a la postre, después de recorridas todas las formas, a su punto mismo de partida. Herder no intenta captar, de este modo, el eterno fluir de la historia en el ciclo del pensamiento metafísico. Pero se manifiesta en él otro problema, aunque sólo lo percibamos en su obra, ciertamente, en su primer bosquejo, todavía un poco vago.

A medida que penetra cada vez más a fondo en la "naturaleza" peculiar del lenguaje, en la naturaleza de la poesía, en el mundo del mito y en el de la historia, el problema del conocimiento de la realidad va cobrando, para él, una forma cada vez más compleja y adquiriendo una estructuración cada vez más rica. Vemos ahora de un modo claro e innegable que este problema no sólo no puede ser resuelto, sino que no puede siquiera plantearse en su pleno y verdadero sentido mientras sean los objetos "físicos" el único tema y la meta única de nuestras consideraciones. El cosmos físico, el universo de la ciencia de la naturaleza, constituye solamente un caso aislado y el paradigma para un planteamiento mucho más general del problema. Y en este modo de plantear el

problema el que va desplazando ahora, gradualmente, aquel ideal de la panmatemática, de la *mathesis universalis,* que desde Descartes presidiera y dominara todo el panorama del pensamiento filosófico. El cosmos matemático y físico-astronómico no es el único en que cobra cuerpo la *idea* del cosmos, la idea de un orden completo. Esta idea no se circunscribe a las leyes que rigen los fenómenos naturales, al mundo de la "materia". Nos encontramos con ella dondequiera que en lo múltiple y lo diverso se manifiesta una determinada ley a la que se ajusta la unidad estructural de las cosas. La acción de esta ley estructural constituye la expresión más general de lo que llamamos "objetividad", en el más amplio sentido de esta palabra.

Para dar a esta idea la máxima claridad basta con que nos apoyemos en aquella acepción fundamental del concepto de "cosmos" establecida ya por el pensamiento antiguo. Hay un "cosmos", es decir, un orden y una ley objetivos dondequiera que diferentes sujetos se agrupan en un "mundo común" y lo comparten en el pensamiento. Y esto no sucede solamente en el caso en que construimos una imagen física del universo por medio de la percepción sensible. El "sentido" del universo o lo que captamos como tal se nos presenta siempre que, en vez de encerrarnos en el mundo de nuestras representaciones, nos orientamos hacia un algo supraindividual, universal, valedero para todos. Pues bien, esta posibilidad y esta necesidad de derribar las barreras individuales no se manifiesta nunca de un modo tan inequívoco y tan claro como en el fenómeno del lenguaje. La *palabra* hablada no se reduce jamás a una simple resonancia, a un simple sonido. Significa siempre, o trata de significar, algo; se encuadra dentro del conjunto de un "discurso", y este discurso sólo cobra "ser" al transmitirse de un sujeto a otro, entrelazados ambos en un coloquio. Por donde, para Herder, lo mismo que

antes para Heráclito, la comprensión del lenguaje se erige en la expresión típica y auténtica de la comprensión del universo. El *logos* anuda el nexo entre el individuo y el todo; asegura al individuo la posibilidad de llegar a alcanzar un ser universal, un κοινὸν καὶ Θεῖον, en vez de encerrarse en la ἰδίη φρόνησις, en el sentido peculiar de su propio yo.

De la razón investida en el lenguaje y que se expresa en sus conceptos se pasa a la razón científica. El lenguaje, con los medios de que dispone, no puede engendrar, ni siquiera alcanzar, el conocimiento científico. Constituye, sin embargo, una etapa necesaria en el camino que conduce a este tipo de conocimiento; es el medio sin el cual no puede nacer ni desarrollarse el saber en torno a las cosas. El acto de dar nombre a las cosas constituye la fase preliminar y la condición indispensable para llegar a determinarlas, es decir, para lo que constituye la función peculiar y específica de la ciencia. Así se comprende por qué la filología representa un aspecto necesario e integrante de la teoría del conocimiento. Quien se empeñe en abordar la crítica del conocimiento arrancando de la teoría de la ciencia, del análisis de los conceptos fundamentales y los principios de la matemática, de la física, la biología o la historia, apoyará la palanca, por decirlo así, en un punto demasiado alto. Pero tampoco la apoyaría en el verdadero punto quien sólo vea en el saber la simple corroboración de los datos inmediatos suministrados por los elementos de nuestras sensaciones. Este estado de cosas lo revela también claramente el análisis psicológico, cuando se aborda sin prejuicios epistemológicos. Este análisis nos indica, en efecto, que el lenguaje no es nunca la simple reproducción de los contenidos y relaciones que las sensaciones nos transmiten directamente. Sus ideas no son, en modo alguno, como pretende el dogma sensualista, simples copias de impresiones. No, el lenguaje es mucho más que eso: es

una determinada dirección fundamental de nuestra acción espiritual, una totalidad de actos psíquico-espirituales, en los que se nos revela por vez primera un nuevo aspecto de la realidad, de la "actualidad" de las cosas. Guillermo de Humboldt, a un tiempo discípulo de Herder y de Kant, encontró la expresión adecuada a esta realidad al decir que el lenguaje es función y no afección. No es un producto simple, sino un proceso continuo y constantemente renovado; y, a medida que este proceso se desarrolla, van dibujándose cada vez más clara y más definidamente para el hombre los contornos de su "universo". El hombre, por tanto, no se pone simplemente como un *signo* exterior a una intuición sensible objetiva que se nos da ya hecha, sino que expresa un determinado camino, un modo y una dirección del *aprender* a conocer.

Todo lo que sabemos acerca de la evolución del lenguaje de los niños viene a confirmar, en efecto, esta concepción fundamental. Es evidente que este proceso no se desarrolla de tal modo que a una determinada fase de la intuición sensible, ya adquirida, se enlace otra fase, en la que esto que se posee, recibe su nombre, se rotula y cifra en palabras. Las cosas ocurren de otro modo: la conciencia del lenguaje, la conciencia incipiente del símbolo, va imprimiendo su sello a la percepción y a la intuición, a medida que ella misma se fortalece, esclarece y extiende. Ambas se "objetivan" a medida que la energía del lenguaje logra iluminar, diferenciar, organizar el sombrío e indistinto caos de los simples estados psíquicos. El simbolismo del lenguaje abre una nueva etapa de la vida psíquico-espiritual. La vida puramente instintiva, la entrega total a las impresiones inmediatas y a las necesidades del momento deja paso a la vida por medio de "significados". Estos significados son algo susceptible de repetición y de reiteración; algo no adherido simplemente al aquí y al

ahora, sino que se considera y se entiende como un algo igual a sí mismo, como un algo idéntico en innumerables momentos de la vida y en la apropiación y el uso por parte de muchos, de muchísimos sujetos diferentes. Gracias a esta identidad del significado, que se destaca por sobre el abigarramiento y la diversidad de las impresiones momentáneas, va emergiendo, gradual y paulatinamente, una determinada "consistencia", un "cosmos común".

Por eso, lo que llamamos "aprender" una lengua no es nunca un proceso puramente receptivo o reproductivo, sino un proceso productivo, creador, en el más alto grado. Por medio de él, el yo, no sólo logra penetrar en la visión de un orden existente, sino que contribuye por su parte a ese orden; participa de él, no simplemente apropiándoselo como algo existente y dado, sino en la medida en que lo adquiere par así, como algo peculiar, y contribuye así a conservarlo y renovarlo.

También desde el punto de vista genético podemos afirmar, por tanto, que el lenguaje es el primer "universo común" en que penetra el individuo y que sólo por mediación de él logra adquirir la visión de una realidad objetiva. Incluso en fases muy avanzadas de este proceso se nos revela constantemente cuán estrecha e indisolublemente unidas y entrelazadas entre sí se hallan la conciencia del lenguaje y la conciencia de los objetos que el lenguaje expresa. Tampoco el adulto que aprende una lengua nueva se limita a enriquecer su tesoro de signos o de sonidos. Tan pronto como comienza a adentrarse en el "espíritu" de la lengua, a pensar y a vivir en ella, se abre ante él un nuevo círculo de intuiciones objetivas. Su visión gana no solamente en amplitud, sino también en precisión y en claridad; el nuevo mundo de símbolos así conquistado le permite estructurar, ar-

ticular y organizar de un modo nuevo los contenidos de sus vivencias y de sus intuiciones.[6]

Sólo partiendo de estas reflexiones podemos llegar a comprender con toda claridad la antinomia que existe entre el problema del objeto de la filosofía y el de las ciencias particulares. El primero que redujo esta antinomia a una fórmula nítida fue Aristóteles, al decir que la filosofía es la teoría general del ser, que trata "del ente como ente". Las ciencias particulares enfocan un objeto especial cada una de ellas, indagando su estructura y las leyes que lo determinan; la metafísica, la πρώτη φιλοσοφία, se endereza al ser en cuanto tal, al ὂν ᾗ ὄν. Pero, en Aristóteles y en cuantos le siguen, esta diferenciación de los modos de conocer y de las metas del conocimiento lleva a una diferenciación en cuanto a los objetos mismos. A la diferencia lógica corresponde una diferencia ontológica. Lo que se conoce filosóficamente se remonta, por virtud de la forma de este conocimiento, sobre el círculo de lo que es posible captar empíricamente. Es, por oposición a lo empíricamente condicionado, algo incondicionado, algo que es de por sí, algo absoluto.

La filosofía crítica de Kant pone fin a este absolutismo de la metafísica. Fin que representa, al mismo tiempo, el comienzo de algo nuevo. También la crítica kantiana pretende diferenciarse del empirismo y el positivismo de las ciencias particulares; también ella tiende a una concepción universal y a una solución universal del problema de la "objetividad". Pero Kant no llega a esta solución universal sino interrogando a las ciencias particulares y plegándose lo

6 En las consideraciones que figuran en el texto nos hemos limitado a esbozar este estado de cosas, sin entrar a fondo en el problema. Para más detalles debemos remitir a nuestro estudio titulado "Le langage et la construction du monde des objets", *Journal de Psychologie*, año XXX, 1933, pp. 18-44.

más posible a su estructura. Parte, para ello, de la matemática pura, remontándose luego a la ciencia matemática de la naturaleza, y en su *Crítica del juicio* ensancha nuevamente el círculo de la investigación al indagar los conceptos fundamentales que hacen posible un conocimiento de los fenómenos de la vida. No intenta ofrecernos un análisis estructural de las "ciencias de la cultura", en el mismo sentido en que lo hace con respecto a las ciencias de la naturaleza. Pero esto no representa, en modo alguno, un valladar intrínseco y forzoso del problema de la filosofía crítica. Revela, simplemente, una barrera histórica y, por tanto, fortuita, determinada por el estado de la ciencia en el siglo XVIII.

Al caer por tierra esta barrera, al aparecer, con el romanticismo, una ciencia sustantiva e independiente del lenguaje, del arte, de la religión, la teoría general del conocimiento veíase enfrentada con nuevos problemas. Pero, al mismo tiempo, el panorama actual de las ciencias particulares nos muestra que ya no podemos establecer el deslinde entre las ciencias especiales y la filosofía al modo como lo hacían los sistemas empíricos y positivistas del siglo XIX. Hoy ya no podemos confinar a las ciencias particulares a la obtención y recopilación de "hechos", reservando a la filosofía la misión de investigar los "principios". Esta separación entre los "hechos" y la "teoría" se nos revela como una división puramente artificial; descoyunta y fragmenta el organismo del conocimiento. No existen hechos "escuetos", hechos que sea posible establecer sin recurrir a la ayuda de determinadas presuposiciones conceptuales, sin fijar la vista en ellas. Para comprobar un hecho es menester encuadrarlo dentro de una conexión proposicional, que, a su vez, descansa en ciertas condiciones lógicas. El "aparecer" y el "valer" el "fenómeno" y su "objetividad" no son, por tanto, dos esferas que puedan separarse entre sí dentro del espacio y

entre las que discurra una frontera fija. Son, por el contrario, dos aspectos que se complementan correlativamente y que sólo en su coordinación sientan las bases fundamentales y originarias para todo saber.

La misma *empiria* científica se encarga de refutar categóricamente, en este respecto, cierta tesis del *empirismo* dogmático. Las propias ciencias exactas vienen a demostrar la solidaridad existente entre lo "empírico" y lo "teórico", entre el conocimiento fáctico y el que versa sobre los principios. En el mundo de la ciencia rige la frase aquella de Heráclito de que el camino que conduce hacia arriba y el que lleva hacia abajo es uno y el mismo: ὁδὸς ἄνω κάτω μίη. Cuanto más gana en altura y más descuella en los aires el edificio de la ciencia, más necesita contrastar y renovar constantemente sus cimientos. A la afluencia de nuevos y nuevos hechos tiene que corresponder esa "profundización de los cimientos" que constituye, según Hilbert, la esencia de toda ciencia. Y siendo así, es evidente que no debe cejar la labor encaminada a descubrir y asegurar los principios de las ciencias particulares, y que tampoco puede transferirse a una disciplina "filosófica" especial, a la "teoría del conocimiento" o a la metodología. Ahora bien, ¿qué razón de ser y qué campo específico de acción puede reivindicar para sí la filosofía, si las ciencias particulares van disputándole también más y más este círculo de problemas? ¿Tendremos que renunciar definitivamente al antiguo sueño de la metafísica y al antiguo título de legitimidad de la filosofía en cuanto teoría "del ente como ente", dejando que cada ciencia particular de por sí imponga *su* concepción del ser y se encargue de determinar *su* objeto, siguiendo su camino propio y valiéndose de sus propios medios?

Pero, aun suponiendo que hubiese llegado la hora de que nos decidiéramos a enfocar de un modo nuevo el concepto y la misión de la filosofía, seguiría siendo

un misterio para nosotros el problema de la "objetividad", problema cuya solución no podría confiarse a las solas fuerzas de las ciencias particulares. Este problema, si se lo enfoca en todo lo que tiene de general, pertenece, en efecto, a una esfera que no podría ser captada ni ocupada en su totalidad por la ciencia.

La ciencia no es más que un eslabón y factor parcial en el sistema de las "formas simbólicas". Puede ser considerada, en cierto sentido, como la clave de bóveda en el edificio de estas formas; pero no aparece sola, y jamás podría llevar a cabo su obra específica si no tuviese al lado otras energías que comparten con ella la misión de ofrecernos una "visión de conjunto", una "síntesis" espiritual. También en esto vale aquello de que los conceptos sin la intuición son siempre vacíos. El concepto se propone abarcar la totalidad de los fenómenos, y lo logra por medio de la clasificación, la subsunción y la subordinación. Ordena lo múltiple en géneros y especies y lo determina con sujeción a reglas generales, que forman, a su vez, un sistema firmemente ordenado, en el que cada fenómeno y cada ley especial ocupa el lugar que le corresponde. Pero, dentro de este marco de ordenación lógica, el concepto tiene necesariamente que apoyarse por doquier en ciertos asideros intuitivos. La "lógica", el conocimiento científico-conceptual no puede transcurrir, por decirlo así, en el vacío. No se encuentra con una materia sencillamente amorfa. Tampoco la "materia" de la lógica, es decir, aquel algo especial que la lógica presupone para elevarlo al plano de lo universal, carece de toda estructura. Lo carente de estructura no sólo no podría pensarse, sino que no podría tampoco percibirse o intuirse objetivamente. El mundo del lenguaje y el mundo del arte nos brindan la prueba inmediata de esta estructuración anterior a la lógica, de estas "formas acuñadas" anteriores a la acción del concepto y que

sirven de base para ella. Nos muestran modos de ordenación que siguen otros caminos y obedecen a otras leyes que la subordinación lógica de los conceptos. Ya hemos aclarado esto a la luz del lenguaje; se trata, ahora, de verlo en cuanto a la organización de las artes. La escultura, la pintura, la arquitectura parecen tener un objeto común. Parecen representar todas ellas la universal "intuición pura" del espacio. Y, sin embargo, el espacio escultórico, el pictórico y el arquitectónico no es uno y el mismo, sino que en cada uno de ellos se expresa un tipo propio y específico de captación, de "ver" espacial.[7] Trátase, de una parte, de diferenciar entre sí todas estas múltiples "perspectivas" y, de otra parte, de conocerlas en sus relaciones mutuas, reduciéndolas a un punto de vista común y superior.

Esta disociación y esta agrupación, la διάκρισις y la σύγκρισις, es lo que Platón consideraba como la función de la "dialéctica", de la verdadera ciencia filosófica fundamental. El pensamiento de los antiguos, tomando pie de la dialéctica platónica, construyó una imagen metafísica del universo que dominó por espacio de dos milenios toda la trayectoria del espíritu y le imprimió su sello peculiar. La "revolución en la manera de pensar" que se produce con Kant declara científicamente inexplicable esta imagen del universo. Pero Kant, al negar así los títulos de legitimidad a toda teoría metafísica del ser, no pretendía, ni mucho menos, dar al traste con la unidad y la universalidad de la "razón". Su crítica no se proponía, en modo alguno, acabar con la "razón" única y universal, sino, por el contrario, asegurarla sobre nuevas bases. La misión de la filosofía no consiste ya en captar un ser general en vez del ser particular, asequible solamente a las conciencias especiales,

7 Acerca de este punto, cfr. especialmente Adolf Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst.*

en sentar los fundamentos de una *ontologia generalis*, como conocimiento de lo "transcendente", en vez del saber empírico. No es eso lo que se persigue, pues se renuncia a esta forma del conocimiento del ὂν ᾗ ὄν, a esta hipótesis que lleva a un objeto *absoluto*.

También en Kant se diferencia, rigurosa y nítidamente, el "conocimiento de la razón" del simple "conocimiento del entendimiento". Pero, en vez de buscar más allá de éste un objeto propio, sustraído a las condiciones del conocimiento por el entendimiento, el conocimiento busca lo "incondicionado" en la totalidad sistemática de las condiciones mismas. La unidad del objeto cede el puesto, aquí, a la *unidad de la función*.

Ahora bien, para alcanzar esta meta, la filosofía no necesita ya competir con las ciencias particulares en el campo propio y peculiar de éstas. Puede respetar plenamente su autonomía, su autarquía y su libertad. No se propone, en efecto, limitar ni ahogar ninguna de las leyes propias de estas ciencias; lo que quiere, por el contrario, es condensar la totalidad de ellas en una unidad sistemática, conociéndola como tal. En vez de la "cosa en sí", del objeto situado "más allá" y "detrás" del mundo de los fenómenos, la filosofía indaga, ahora, la pluralidad, la plenitud y la variedad interior de lo "fenoménico". Esta plenitud sólo es asequible al espíritu humano a condición de que éste posea la capacidad necesaria para diferenciarse en sí mismo. El espíritu crea, así, una nueva forma de captación para cada nuevo problema con que se enfrenta.

Desde *este* punto de vista, una "filosofía de las formas simbólicas" puede reivindicar para sí los títulos de unidad y universalidad que la metafísica, en su forma dogmática, se vió obligada a abandonar. No sólo puede reunir en sí los diversos modos y direcciones del conocimiento del universo, sino, además, reconocer en su derecho propio y comprender en su

propia significación cada uno de los intentos de interpretación del mundo de que es capaz el espíritu humano. Sólo de este modo puede ser abordado en toda su amplitud el problema de la objetividad, el cual, enfocado de este modo, abarca no sólo el cosmos de la naturaleza, sino también el cosmos de la cultura.[8]

2

Después de innúmeros conatos, sin cesar renovados, y tras de incesantes luchas entre las escuelas filosóficas, al llegar el siglo XIX parecía que la ciencia iba a asignar, por fin, a la "antropología filosófica" el lugar que le correspondía. El problema de "¿qué es el hombre?" había conducido, una y otra vez, a una serie de insolubles aporías y antinomias, mientras quienes se lo planteaban persistían en su empeño de hacer del hombre —a tono con las doctrinas fundamentales del platonismo, del cristianismo y de la filosofía kantiana— un "ciudadano de dos mundos". La ciencia del siglo XIX parecía derribar definitivamente esta barrera. Esta ciencia podía atenerse ya a la posición específica del hombre, sin verse por ello obligada a contraponerlo a la naturaleza, ni a colocarlo en un plano superior a ésta. El concepto de "*evolución*" fue presentado como la clave llamada a resolver todos los misterios anteriores de la naturaleza y todos los "enigmas del universo". Considerado el problema desde este punto de vista, necesariamente tenía que perder también todo su rigor dialéctico la antítesis de "cultura" y "naturaleza". La antítesis desaparecía tan pronto como se lograra desplazar el problema del campo de la metafísica al campo de la biología, para enfocarlo y tratarlo desde puntos de vista puramente biológicos.

[8] La concepción que aquí exponemos acerca de la naturaleza y la misión de la filosofía ha sido desarrollada y razonada a fondo en la introducción a nuestra obra *Philosophie der symbolischen Formen.*

Cierto es que la idea de desarrollo, en cuanto tal, no podía pasar por una conquista del pensamiento científico-natural moderno. En realidad, este concepto se remonta hasta los albores de la filosofía griega y aparece, en el período de apogeo de esta filosofía, como uno de los medios más importantes empleados para quebrantar el señorío de la imagen "dualista" del universo platónico. En Aristóteles encontramos definida esta mira con entera claridad. Lo que ocurre es que el concepto de desarrollo, tal y como Aristóteles lo formula, no se halla todavía a la altura de tal misión. Falla, precisamente, al enfrentarse con el último y decisivo problema en que se pone a prueba. Aristóteles nos pinta la naturaleza orgánica y la serie de los seres vivos como un desarrollo ascendente, que conduce de una forma a otra. Tampoco el alma humana es para él, dentro de un amplio campo —si la concebimos exclusivamente como alma "vegetativa" o "sensitiva"—, otra cosa que una forma natural, vinculada como tal a un determinado cuerpo. Es la "entelequia" de un cuerpo orgánico.

Sin embargo, la psicología aristotélica no se reducía *en su totalidad* a la biología. Subsistía un residuo irreductible, que no pudo ser eliminado por entero ni por el propio Aristóteles ni por sus discípulos y continuadores de su obra. El alma "pensante" desafiaba impertérrita todos los esfuerzos hechos para reducirla a la función elemental del alma "vegetativa" o del alma "sensitiva". No pudo ser derrocada de un puesto aparte, de su posición excepcional; y, a la postre, no hubo más remedio que reconocerle también un origen independiente. En la psicología aristotélica se pasa, en línea ascendente, de la percepción a la memoria, de ésta a la imaginación (φαντασία) y de aquí al pensamiento en forma de conceptos, y en cada uno de estos avances se mantiene en pie el principio del desarrollo continuo. Hasta que, de pronto, llegamos a un punto en que el

salto es inevitable. Por este camino no es posible llegar al pensar, en sus más altas y más puras manifestaciones. Éstas constituyen algo completamente aparte. El "entendimiento agente" pertenece al mundo de lo anímico, sin que sea posible explicarlo a base de los elementos de la vida orgánica. El dualismo vuelve a abrirse paso y cobra inequívoca expresión al declarar Aristóteles que la facultad pensante, el νοῦς, desciende sobre el mundo de la vida desde fuera (θύραθεν).

Y se explica que la metafísica y la psicología aristotélicas no fuesen capaces de llenar la laguna con que en este punto se encontraron. El concepto aristotélico de la forma descansa sobre el concepto platónico de la idea y se halla sujeto a los supuestos previos esenciales de éste, aun allí donde más parece alejarse de él. Hasta que el concepto moderno de evolución, tomando en serio el postulado de la continuidad y haciéndolo extensivo a todos los campos, saca las últimas consecuencias, a las que no llegara el pensamiento antiguo. Como las formas superiores de vida se hallan entrelazadas por medio de transiciones insensibles con las formas más elementales, no puede darse tampoco en ellas nada que abandone la dimensión de la vida orgánica en cuanto tal. Lo que descuelle por encima de esta dimensión, pareciendo pertenecer a "otro mundo", será simplemente un castillo en el aire, a menos que pueda demostrarse de qué modo ha brotado de la capa fundamental y primigenia de la vida y cómo se halla permanentemente unido a ella.

Es en este punto donde tiene que afirmar la palanca una imagen verdaderamente biológica del universo. El concepto empírico del desarrollo trata de lograr aquello en que fracasara, con Aristóteles, con Leibniz y con Hegel, el concepto especulativo del mismo. Parecía abrirse, por fin, el camino para una concepción rigurosamente "monista" y tenderse un

puente sobre el abismo abierto entre la "naturaleza" y el "espíritu". Así enfocada, la teoría de Darwin prometía dar respuesta no sólo al problema de la descendencia del hombre, sino también a todos los problemas en torno a los orígenes de la cultura humana. Al aparecer la doctrina darwinista pudo pensarse que, al fin, se había descubierto, tras largos siglos de estériles esfuerzos, el nexo de unión entre la "ciencia de la naturaleza" y la "ciencia de la cultura". En el año 1873 vió la luz la obra de Augusto Schleicher titulada *La teoría de Darwin y la ciencia del lenguaje.* En ella se traza en toda su extensión el nuevo programa de una ciencia de la cultura sobre bases darwinianas. En un principio, Schleicher había partido de la filosofía de Hegel. Ahora mostrábase convencido de que no podía resolverse el problema por este camino. Postulaba, en su lugar, la necesidad de cambiar sustancialmente el método de la ciencia del lenguaje, para elevarla a un plano de conocimiento de rango igual a la ciencia de la naturaleza.[9] Parecía haberse encontrado así, por fin, un fundamento común para la física, la biología y la lingüística y, con ello, indirectamente, para todo lo comprendido por la llamada "ciencia del espíritu". Era una y la misma causalidad la que abarcaba conjuntamente los tres campos del saber, borrando todas las diferencias esenciales que entre ellos pudieran existir.

Esta concepción sufrió el primer retroceso cuando, en las últimas décadas del siglo XIX, se acentuaron más y más, en el propio campo de la biología, las dudas en cuanto a la validez de la doctrina darwinista. Los investigadores empezaron a señalar los límites empíricos de esta teoría; pero no sólo esto, sino que, además, fue poniéndose en tela de juicio, en propor-

[9] Para más detalles acerca de la teoría de Schleicher, v. nuestra obra *Philosophie der symbolischen Formen,* t. I, pp. 106 *ss.*

ciones cada vez mayores, la firmeza de sus fundamentos filosóficos.

De pronto, asistió el mundo a una nueva resurrección del concepto de la forma. El vitalismo, apoyándose directamente en este concepto arrinconado, intentó hacer valer su tesis de la "autonomía de lo orgánico" y de la autonomía de la vida. Nos limitaremos a seguir aquí este movimiento en cuanto influyó sobre el problema de los fundamentos de las ciencias de la cultura y de su peculiaridad lógica.

Este problema en cuanto tal, no interesaba mayormente a los verdaderos propugnadores del vitalismo. Driesch no se sale, ni siquiera en cuanto metafísico, de sus tareas específicas de naturalista. No intenta, ni remotamente, construir una lógica de las ciencias del espíritu; dados los supuestos sistemáticos de que parte, se ve llevado incluso a dudar de que semejante lógica pueda existir. Niega vehementemente, en efecto, el valor científico de la historia. Pero la nueva orientación del pensamiento iniciada por el vitalismo influye también sobre nuestro problema, si bien de modo indirecto. Y no deja de ser instructivo examinar esta influencia, ya que despeja de un modo eficaz el camino para la labor posterior, aunque en rigor ésta recibe sus propios y sociales impulsos de otros motivos y de otros círculos de problemas.

Uexküll dice en algún lugar que el materialismo del siglo XIX, al enseñar que toda realidad es obra exclusiva de dos factores, la fuerza y la materia, olvida totalmente un tercer factor esencial: la *forma*, que es, según él, lo decisivo y lo determinante.[10] Y, en su *Biología teórica*, intenta restaurar en sus derechos este factor esencial, pero alejando de él, al mismo tiempo, todas las ideas accesorias de tipo metafísico y psicológico. Su punto de vista es, exclusivamente, el del anatómico, el del naturalista objetivo. Sin em-

10 Uexküll, *Die Lebenslehre*, p. 19.

bargo, el estudio de la anatomía se presta, según él, a aducir la prueba rigurosa de que todo organismo constituye un mundo aparte, en el que todo "se entreteje para formar una unidad completa". El organismo no es un conglomerado de diversas partes, sino un sistema de funciones que se condicionan mutuamente. El tipo de este entrelazamiento lo revela clara y directamente el "plan de construcción" de cualquier animal. "La teoría de los seres vivos —dice Uexküll— es una ciencia natural pura, cuya finalidad se reduce a investigar el plan de construcción de esos seres, su formación y sus realizaciones." Ningún organismo puede concebirse como un ser existente de por sí, desprendido de su "mundo circundante". Su naturaleza específica depende siempre de las relaciones especiales que lo unen a ese mundo, del modo como recibe sus estímulos y como se los asimila. El estudio de los "planes de construcción" nos revela que no existe, desde este punto de vista, diferencia alguna entre los seres vivos inferiores y los más desarrollados. En cualquier organismo, por elemental que sea, encontraremos una "red receptiva" y una "red efectiva"; en cualquiera de ellos vemos claramente cómo se hallan engranados sus diversos "círculos funcionales". Esta circunstancia es, según Uexküll, la expresión y el fenómeno fundamental de la vida misma. Los estímulos del mundo exterior que un animal es capaz de acoger, a base de su plan de construcción, constituyen la única realidad que para él existe, y en virtud de esta limitación física se cierra frente a los demás círculos de existencia.[11]

Esta problemática de la biología moderna, expuesta de un modo muy peculiar y desarrollada de una manera extraordinariamente fecunda en las obras de Uexküll, nos señala también un camino por el cual podemos llegar a un claro y preciso deslinde entre la

[11] Cfr. Uexküll, *Theoretische Biologie*, 1919, 2ª ed., Berlín, 1928; *Die Lebenslehre*, Zurich, 1930.

"vida" y el "espíritu", entre el mundo de las formas orgánicas y el de las formas culturales. Continuamente se ha intentado presentar como una diferencia puramente física esta diversidad con que aquí tropezamos. Se buscaban determinadas características externas que distinguirían al hombre como tal y lo diferenciarían de la serie de los otros seres vivos. A veces, estas características, por ejemplo el hecho de que el hombre camine erecto, han dado origen a construcciones y especulaciones verdaderamente fantásticas, de las que no es necesario hablar. Pero los progresos del conocimiento empírico se han encargado de echar por tierra todas las paredes divisorias que se había pretendido levantar entre el hombre y la naturaleza orgánica.

El monismo mantuvo el campo de un modo cada vez más claro y más victorioso. Goethe vio en su descubrimiento del hueso intermaxilar una de las más bellas e importantes confirmaciones de que ninguna forma de la naturaleza se halla sencillamente desglosada de las demás, como algo aparte. La única diferencia que en este punto cabe buscar y que podemos encontrar con toda seguridad no es una diferencia física, sino *funcional*. Lo que el mundo de la cultura nos revela de nuevo no puede captarse ni describirse apuntando hacia determinadas características concretas. El cambio decisivo no radica, ni mucho menos, en la manifestación de nuevos signos y cualidades, sino en el *cambio de función* característico que todas las determinaciones experimentan al pasar del mundo animal al mundo humano. Aquí y solamente aquí podemos descubrir una verdadera μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, el paso a otro género. La "libertad" que el hombre es capaz de conquistar no significa que el hombre pueda salirse del marco de la naturaleza y sustraerse al ser o a la acción de ella. El hombre, al igual que cualquier otro ser vivo, no puede romper o superar los límites orgánicos con que

se encuentra. Puede, sí, dentro de ellos e incluso gracias a ellos, ganar una amplitud y una independencia de movimientos que sólo a él le es asequible. Dice Uexküll que el plan de construcción de todo ser vivo y la consiguiente relación entre su "red receptiva" y su "red efectiva" circundan a este ser con la misma fuerza que los muros de una prisión. El hombre no escapa de esta prisión derribando aquellos muros, sino adquiriendo la conciencia de ellos. Vale, aquí, la frase hegeliana según la cual el *conocer* un límite equivale ya a superarlo. La conciencia es el comienzo y el fin, el alfa y el omega de la libertad que al hombre le es dado adquirir; el conocimiento y el reconocimiento de la necesidad constituye el verdadero proceso de liberación que el "espíritu" puede llevar a cabo con respecto a la "naturaleza".

El supuesto previo indispensable de este proceso nos lo ofrecen las distintas "formas simbólicas": el mito, el lenguaje, el arte, el conocimiento. Son éstos los medios peculiares que el hombre crea para separarse del mundo con ayuda de ellos, uniéndose más firmemente al mundo precisamente por medio de esta separación. Este rasgo de la mediación distingue y caracteriza a todo conocimiento humano, y es también típico y característico de toda la acción del hombre. También las plantas y los animales existen solamente por el hecho, no ya de recibir constantemente estímulos del mundo circundante, sino también de "contestar" a ellos de un determinado modo. Cada organismo da esta respuesta a su manera. Caben en esto, según ha demostrado Uexküll en su obra *Mundo circundante y mundo interior de los animales*,[12] los más diversos y finos matices. Sin embargo, vista la cosa en conjunto, existe para el mundo animal un determinado tipo unitario de conducta, sujeto dondequiera a idénticas condiciones. La reacción debe

[12] *Umwelt and Innenwelt der Tiere*, 2ª ed., Berlín, 1921.

seguir al estímulo siguiéndolo inmediatamente en el tiempo, y debe, además, producirse siempre del mismo modo. Lo que llamamos los "instintos" animales no son otra cosa que esas cadenas fijas de actos cuyos eslabones aparecen entrelazados entre sí de un modo determinado de antemano por la naturaleza del animal de que se trata. Una determinada situación actúa como el impulso de la acción, que provoca ciertos movimientos; a este primer impulso siguen otros y otros, hasta que por fin se produce una determinada "melodía de impulsos", la cual se desarrolla siempre de modo análogo. El ser vivo ejecuta esta melodía, pero no puede alterarla arbitrariamente. El camino que ha de recorrer para resolver un determinado problema le está trazado de antemano; el organismo lo sigue sin tener necesidad de buscarlo, y sin poder tampoco modificarlo en ningún sentido.

Ahora bien, todo esto cambia radicalmente tan pronto como entramos en la órbita de los actos humanos. Estos actos se caracterizan siempre, hasta en sus formas más simples y más primitivas, por una especie de "mediatividad" netamente opuesta al modo como reaccionan los animales. Este cambio radical en cuanto al modo de obrar se revela con la mayor claridad a partir del momento en que el hombre recurre al empleo de herramientas. Para poder descubrir la herramienta, en cuanto tal, el hombre tiene que remontar la mirada por encima del horizonte de sus necesidades inmediatas. Al crear sus instrumentos de trabajo, no lo hace obedeciendo al impulso y al apremio del momento. En vez de obrar directamente movido por un estímulo real, lo hace pensando en "posibles" necesidades, preparando los medios para satisfacerlas, en el momento en que se presenten. Por tanto, la intención a que responde el instrumento implica ya una cierta previsión. El estímulo, aquí, no responde al apremio del momento presente, sino que pertenece al porvenir, el cual, para poder manifestarse de este

modo, tiene necesariamente que "adelantarse" de una u otra forma. Esta "representación" anticipada del futuro caracteriza todos los actos humanos. El hombre necesita representarse "imaginariamente" algo que no existe, para pasar luego de esta "posibilidad" a la "realidad", de la potencia al acto.

Y este rasgo fundamental se destaca todavía con mayor claridad cuando pasamos de la esfera práctica a la teórica. No existe entre ellas, en rigor, ninguna diferencia de principio, por cuanto que todos nuestros conceptos teóricos presentan también un carácter "instrumental". No son, en último resultado, otra cosa que herramientas creadas por nosotros y que constantemente tenemos que estar creando para la solución de determinados problemas. Los conceptos no se refieren, como las percepciones sensibles, a hechos concretamente dados, a una situación presente y concreta, sino que se mueven, por el contrario, en el círculo de lo posible y tratan, en cierto modo, de acotar el campo de las posibilidades. A medida que se ensancha el horizonte de las ideas, las opiniones, los pensamientos y los juicios humanos, va haciéndose más complejo el sistema de los eslabones intermedios que necesitamos para poder abarcarlo con la mirada. El primero y más importante eslabón de esta cadena son los símbolos del lenguaje por medio de las palabras. Tras ellos vienen formas de otra clase y de otro origen: las formas del mito, de la religión, del arte. En las distintas direcciones fundamentales trazadas por ellas y creando dentro de ellas nuevas y nuevas formas, se realiza una y la misma *función* fundamental, la función de lo simbólico en cuanto tal. El conjunto de estas formas es lo que distingue y caracteriza al mundo específicamente humano. Al "mundo receptivo" y al "mundo activo" de los animales, viene a añadirse, en el círculo de lo humano, un mundo nuevo: el "mundo imaginativo", el cual va adquiriendo un poder cada vez mayor sobre el hombre.

Al llegar aquí surge, sin embargo, uno de los más difíciles problemas, un problema con el que la humanidad ha tenido que debatirse incesantemente a lo largo del desarrollo de su cultura. ¿No será un fatal extravío este camino que aquí abraza el hombre? ¿Le es *lícito* a éste desprenderse, así, de la naturaleza, alejarse de la realidad y la inmediatez de la existencia natural? ¿Lo que a cambio de ello recibe son verdaderos bienes o son, en realidad, los más graves peligros a que su vida se expone?

Una filosofía atenta a su verdadera y más alta misión, preocupada por ser algo más que un determinado tipo de *conocimiento* del mundo, por ser, en realidad, la *conciencia* de la cultura humana, tenía que tropezar constantemente, a lo largo de su historia, con este espinoso problema. En vez de confiarse a una fe simplista en el progreso, tenía por fuerza que preguntarse no sólo si la meta de este supuesto "progreso" es asequible, sino algo mucho más importante todavía: si es deseable. Cuando levanta la cabeza la duda acerca de esto, ya no es posible, al parecer, acallarla. Y la duda se hace más apremiante allí donde se trata de enjuiciar cuál debe ser la actitud práctica del hombre ante la realidad.

Mediante el empleo de instrumentos, el hombre logra hacerse dueño y señor de las cosas. Pero este señorío, lejos de beneficiarle, se convierte para él en una maldición. La técnica, inventada por el hombre para señorear el mundo físico, se vuelve en contra suya. Conduce, a la postre, no ya solamente a una autoenajenación, sino a una especie de pérdida de la existencia humana por obra de ella misma. La herramienta, que parecía destinada a satisfacer necesidades humanas, ha servido para crear, en su lugar, innumerables necesidades artificiales. Todo perfeccionamiento de la cultura técnica es y representa, en este sentido, un regalo paradójico, como el tonel de las Danaides.

Se comprende, pues, que, en medio de todos estos progresos técnicos, se abra paso constantemente la nostalgia del hombre por volver a su existencia primitiva, íntegra e inmediata, y que el grito de angustia de "¡Vuelta a la naturaleza!" resuene con fuerza cada vez mayor, a medida que la técnica invade y conquista nuevos y nuevos aspectos de la vida.

Dice Uexküll, refiriéndose a los animales inferiores, que todo animal se adapta tan enteramente al medio, que descansa en él con la misma tranquilidad y la misma seguridad que el recién nacido en su cuna. Esta tranquilidad desaparece definitivamente tan pronto como ponemos el pie en la esfera del hombre. Toda especie animal vive confinada, por decirlo así, dentro del círculo de sus necesidades y de sus impulsos; no conoce más mundo que el que sus instintos de antemano le acotan. Pero, dentro de este mundo para el que el animal ha sido creado, no caben, para él, vacilaciones ni errores: los linderos del instinto aseguran, al propio tiempo, la máxima seguridad.

Ningún saber humano, ningún acto del hombre podrá recobrar jamás, por mucho que haga, el camino que conduce a este tipo de existencia sin problemas, a esta clase de certeza exenta de toda problemática. Los instrumentos espirituales creados por el hombre están siempre expuestos a la mordedura de la vida, en un grado todavía mayor que los instrumentos técnicos. El *lenguaje* ha sido enlazado siempre en términos ditirámbicos; se ha visto siempre en él la auténtica expresión y la prueba innegable de aquella "razón" que coloca al hombre por encima de la bestia. Pero los argumentos que se aducen en apoyo de esto ¿son acaso verdaderas pruebas o constituyen más bien una especie de vacua idolatría que el lenguaje se tributa a sí mismo? ¿Tienen, en realidad, un valor *filosófico*, o son argumentos puramente retóricos? No han faltado nunca, en la historia de la filosofía, destacados

pensadores que, no contentos con llamar la atención hacia el peligro de confundir el "lenguaje" con la "razón" ven en el lenguaje el verdadero contradictor y el reverso de la razón humana. Para ellos, el lenguaje, más que el guía, es el eterno seductor del conocimiento humano. Según ellos, el conocimiento no alcanzará su meta mientras se decida a volver resueltamente la espalda al lenguaje, sin dejarse fascinar por su contenido. "En vano extendemos nuestra mirada hacia los espacios celestes y escrutamos las entrañas de la tierra —dice Berkeley—, en vano consultamos los escritos de los sabios y seguimos las oscuras huellas de la Antigüedad; si queremos contemplar en toda su claridad y en toda su pureza el árbol de la ciencia, cuyos frutos son excelentes y están al alcance de nuestra mano, basta con que descorramos la cortina de las palabras." [13]

El propio Berkeley no acierta a encontrar otra salida a este conflicto que el emancipar a la filosofía, no sólo del señorío del lenguaje, sino también del imperio del "concepto". No le pasa inadvertido a este pensador que el concepto, como algo "abstracto" y "general", no sólo guarda cierta afinidad con aquel algo general de que son exponente el nombre y la palabra, sino que aparece indisolublemente unido a ello.

Sólo cabía, pues, una solución radical: que la realidad se desembarazase también del concepto, que se volviera de espaldas también a la "lógica", para circunscribirse a las puras percepciones, a la órbita de lo "perceptivo". En cuanto abandonamos esta órbita, en cuanto intentamos avanzar del *percipi* al *concipi*, de la percepción al concepto, caemos de nuevo bajo las garras del lenguaje, de las que queríamos librarnos. Todo conocimiento lógico se desarrolla por medio de actos del juicio, por medio de la reflexión

[13] Sobre la crítica del lenguaje en Berkeley, cfr. *Philosophie der symbolischen Formen*, t. I, pp. 36 *ss.*

teórica. Y el solo nombre de "reflexión" señala ya los vicios que inevitablemente lleva aparejados. El objeto "reflejo" no es nunca el objeto mismo, y cada nueva superficie de reflexión que intercalamos amenaza con irnos alejando más y más de la verdad originaria, original, del objeto que tratamos de conocer.

Estas consideraciones y otras semejantes fueron formando desde antiguo el verdadero terreno nutricio del escepticismo teórico. Con esta clase de problemas hubo de luchar constantemente, a lo largo de su historia, no sólo la teoría del lenguaje, sino también la teoría del arte. Platón se vuelve de espaldas al arte, y lo repudia. Su gran reproche es que, en la lucha entre la verdad y la apariencia, el arte se pone, no de parte de la filosofía, sino de parte de la sofística. El artista no contempla las ideas, los eternos arquetipos de la verdad, sino que se debate entre un tropel de imágenes copiadas, de trasuntos, concentrando toda su energía en la mira de conseguir que engañen a quien las contempla, haciéndolas pasar por la realidad misma. El poeta y el pintor son, lo mismo que el sofista, eternos "forjadores de imágenes" (εἰδωλοποιός). En vez de concebir el ser como lo que es, tratan de crear en nosotros una ilusión del ser.

En vano intentó la estética, mientras se atuvo al terreno de la "teoría de la imitación", desvirtuar en el terreno de los principios estas objeciones platónicas. Para dejar a salvo la imitación se intentó, en vez de una fundamentación teórica o estética de su valor, recurrir a otro fundamento, de tipo hedonístico. También el racionalismo estético hubo de seguir con frecuencia este camino. Reconoció que la imitación no agotaba, ciertamente, la esencia de las cosas, que la "apariencia" no podía llegar a donde la "realidad". Pero hacía, a cambio de ello, hincapié en el goce inherente a la imitación, tanto más fuerte cuanto más se acercaba la obra de arte al modelo en que se inspiraba. Este razonamiento se acusa ya con fuerza y

claridad clásicas desde los primeros versos del *Arte poética* de Boileau. Hasta un monstruo, dice este poema, puede agradar en su representación artística, pues no es el objeto mismo lo que agrada, sino la excelencia de la imitación.

Parecía ofrecerse con ello, por lo menos, la posibilidad de determinar la dimensión peculiar de lo estético en cuanto tal, reconociéndole un valor sustantivo e independiente, aunque esta meta se alcanzara solamente por medio de un extraño rodeo. Sin embargo, no era posible llegar a una solución definitiva del problema por el camino del racionalismo estricto y del dogmatismo metafísico. Si estamos convencidos de que el concepto lógico constituye la condición necesaria y suficiente para llegar a conocer la esencia de las cosas, tendremos que llegar por fuerza a la conclusión de que, cuanto se distingue específicamente de él, cuanto no alcanza su claridad y distinción, es una simple apariencia sin esencia. En este caso no es posible negar el carácter ilusorio de aquellas formas espirituales situadas fuera del círculo de lo puramente lógico, y no quedará otro camino para demostrarlo y, por tanto, para explicarlo y justificarlo, que investigar el origen psicológico de la ilusión, tratando de poner de manifiesto sus condiciones empíricas a la luz de la estructura de la imaginación y la fantasía humanas.

El problema cambia por completo de aspecto si, en vez de considerar la esencia de las cosas como algo existente y fijo desde el primer momento, vemos en ella, en cierto modo, el punto infinitamente lejano hacia el que tiende todo conocimiento y toda comprensión. El objeto se convierte, así, de algo "dado", en la "tarea" de la objetividad. Y en esta *tarea*, como cabe demostrar, no sólo participa el conocimiento teórico, sino también, a su modo, todas y cada una de las energías del espíritu. Ahora bien, es posible asignar al lenguaje y al arte su significación

"objetiva" peculiar, pero no porque se dediquen a reproducir una realidad existente de por sí, sino porque la prefiguran, porque constituyen determinadas maneras y direcciones de la objetividad.

Y esto vale tanto para el mundo de la experiencia interior como para el mundo de la experiencia externa. Para la concepción metafísica del mundo y la teoría dualista de las sustancias, el "alma" y el "cuerpo", lo "interior" y lo "exterior", forman dos círculos distintos y rigurosamente separados del ser. Puede, sin duda, actuar el uno sobre el otro, siquiera la posibilidad de esta interacción se torne tanto más oscura y problemática cuanto más desarrolle la metafísica sus propias consecuencias; pero, con todo, jamás se superará la diferencia radical que entre ambos mundos existe. La "subjetividad" y la "objetividad" forman, cada una de ellas, una esfera independiente y aparte, y el análisis de una determinada forma espiritual sólo parece logrado y consumado cuando llegamos a ver claro en cuál de las dos esferas aparece encuadrada esa forma. No hay término medio: o está de un lado o del otro. La determinación se concibe a modo de un deslinde dentro del espacio, en que se asigna a cada fenómeno el lugar que ocupa en el mundo de la conciencia o en el del ser, en el mundo interior o en el exterior. Sin embargo, desde un punto de vista crítico, esta *alternativa* se reduce a una apariencia dialéctica. Quien enfoque así el problema, advierte que la experiencia interior y la exterior no son dos cosas distintas y separadas, sino que responden a condiciones comunes y que sólo pueden existir la una en relación con la otra y constantemente enlazadas entre sí. Desde este punto de vista dejan de ser cosas sustancialmente distintas, para convertirse en cosas entre las que media una correlación y que se complementan la una a la otra.

Ahora bien, esta interdependencia característica no rige solamente en el campo del conocimiento cien-

tífico, ni mucho menos. Subsiste incluso en aquellos campos en que nuestra mirada se proyecta más allá del círculo del conocimiento y de la concepción teórica. Tampoco en el lenguaje, ni en el arte, ni incluso en el mito y en la religión reina una simple contraposición entre el "yo" y el "universo". También en estos campos se desarrolla la visión de ambos en uno y el mismo proceso, que conduce a un "desdoblamiento" continuamente progresivo de ambos polos. Este desdoblamiento perdería su verdadero sentido si destruyera la relación que entre ambos polos existe, si pudiera traducirse en el aislamiento del polo subjetivo o del objetivo. También en este punto se revela como algo imposible la dualidad símbolo *u* objeto, desde el momento en que un análisis cuidadoso nos enseña que la *función* de lo simbólico consiste precisamente en ser el supuesto previo para todo lo que sea captar "objetos" o realidades.[14]

Esta manera de ver el problema imprime también otro carácter y otro sentido a la contraposición entre la realidad y la apariencia. En el caso concreto del arte vemos directamente que si tratase de renunciar sencillamente a la "apariencia", perdería también, con ello, la "aparición", es decir, el objeto de la intuición y la plasmación artística. La vida propia y peculiar del arte reside en el "reflejo coloreado", y solamente en él. El artista no puede representar la naturaleza sin que, en esta representación y por medio de ella, exprese su propio yo; y, de otro lado, no es posible ninguna expresión artística del yo sin que se presente ante nosotros lo objetivo, en toda su objetividad y plasticidad. Para que nazca una gran obra de arte es necesario que se fundan entre sí, que aparezcan totalmente absorbidos el uno por la otra, y a la inversa, el sentimiento y la forma, lo subjetivo y lo objetivo.

[14] Cfr. acerca de esto nuestra obra *Philosophie der symbolischen Formen*, Introducción.

De donde se desprende, al mismo tiempo, por qué la obra de arte no puede ser nunca una simple reproducción de lo subjetivo o de lo objetivo, del mundo anímico o del mundo de los objetos, sino que entraña siempre un auténtico descubrimiento de ambos, descubrimiento que, en cuanto a su carácter universal, no le va a la zaga a ningún conocimiento teórico. Esto es lo que lleva a Goethe, con razón, a sostener que el *estilo* descansa sobre los cimientos más profundos y firmes del conocimiento, sobre la esencia de las cosas, en cuanto nos es dado llegar a conocerla en formas visibles y tangibles. Y a la verdad que el arte sería algo muy discutible y, desde luego, bien pobre, si no pudiese hacer otra cosa que copiar, repetir una existencia eterna o un acaecer interior. Si el arte fuese, en este sentido, un trasunto del ser, no cabe duda de que seguirían en pie todos los reproches formulados por Platón en contra de él: habría que negarle, en justicia, toda significación "ideal". La auténtica idealidad, la idealidad del concepto teórico lo mismo que la de la forma intuitiva, implica siempre un comportamiento productivo, creador, no una actitud puramente receptiva o imitativa. Tiene que crear algo nuevo, en vez de limitarse a repetir lo ya existente, aunque sea bajo otras formas. El arte que no cumpla esta suprema misión a él encomendada, no pasa de ser un entretenimiento ocioso del espíritu, un juego vacuo.

Basta con echar un vistazo a las obras de arte verdaderamente grandes de todos los tiempos para convencerse de que todas ellas presentan este carácter fundamental. Cada una de estas obras deja en nosotros la impresión de que estamos realmente ante algo nuevo, nunca antes conocido. No tenemos la sensación de algo puramente imitado o repetido, sino, por el contrario, de un mundo que se revela ante nosotros por caminos nuevos, y de aspectos totalmente nuevos, hasta ahora desconocidos.

Si la epopeya no tuviera otra virtud que la de rememorar los sucesos del pasado, renovándolos en el recuerdo de los hombres, ¿en qué se diferenciaría de la simple crónica? Basta, sin embargo, con pensar en la obra de un Homero, de un Dante o de un Milton, para persuadirse de que cada una de las grandes creaciones épicas de la literatura universal despliega ante nosotros algo totalmente nuevo. Estas obras no son nunca un mero relato de cosas pasadas, sino que, de la mano de la narración épica, proyectan ante nosotros una visión del mundo que viene a derramar una nueva luz sobre la totalidad de los acaecimientos relatados y sobre el universo humano en su conjunto.

También la *lírica,* aunque se la considera como la "más subjetiva" de las tres, presenta este mismo rasgo característico y peculiar. Ningún otro género literario parece ceñirse tanto al instante como la lírica. La poesía lírica trata de captar al vuelo, por decirlo así, y de retener una emoción fugaz, pasajera y que no está llamada a repetirse. Brota del momento y no tiende su mirada más allá de este instante creador. Y, sin embargo, también en la lírica se revela, y tal vez con más fuerza que en otros géneros literarios, aquel tipo de "idealidad" que Goethe definía con certeras palabras, al decir que lo característico de la mentalidad ideal era el dejar ver lo eterno en lo fugaz. Al entregarse al instante mismo, sin intentar otra cosa que exprimir todo el contenido de sentimiento y emoción que encierra, le confiere duración y perennidad. Si la poesía lírica no hiciese otra cosa que aprisionar en palabras los sentimientos individuales y momentáneos del poeta, en nada se distinguiría de cualquier otra manifestación del lenguaje. Toda la lírica así entendida sería simplemente expresión verbal, y, a la inversa, todo el lenguaje podría considerarse lírica. Es ésta, en efecto, la conclusión a que en su *Estética* llega Benedetto Croce. Sin em-

bargo, es necesario que, junto al *genus proximum* de la expresión en general, no perdamos de vista la diferencia específica que da a la expresión lírica su dignidad propia. No es cierto que la lírica sea una simple exaltación o sublimación de la expresión verbal. Es algo más que la mera expresión de una efusión momentánea; aspira a algo más que a recorrer toda la escala de tonos que oscilan entre los dos polos opuestos del afecto, entre la pena y el goce, el dolor y la alegría, la exaltación y el abatimiento. Cuando el poeta lírico logra prestar al dolor "melodía y verbo", no se limita a tender sobre él una nueva envoltura, sino que lo transforma, además, interiormente. Por medio de la emoción, abre ante nosotros los arcanos del alma hasta entonces cerrados e inasequibles para él mismo y para nosotros.

Quien quiera convencerse de este carácter fundamental que distingue a la lírica no tiene más que fijarse en los verdaderos momentos de apogeo de la historia del estilo lírico. Cada uno de los grandes líricos de la literatura universal, proponiéndose tan sólo expresar su propio yo, nos enseña en realidad a sentir el mundo de un modo nuevo. Nos revela la realidad y la vida bajo una forma en que no creemos haberlos visto nunca antes. Una canción de Safo o una oda de Píndaro, la *Vita nuova* de Dante o los sonetos de Petrarca, las canciones de Sesenheim o el *Diván occidental-oriental* de Goethe, los poemas de Leopardi o de Hölderlin: cualquiera de estas obras nos da mucho más que una serie de emociones flotantes y sueltas, que emergen ante nosotros para desaparecer en seguida de nuevo y perderse en la nada. Todo esto "es" y "perdura"; abre a nuestro espíritu un conocimiento que no es posible aprehender en conceptos abstractos y que, sin embargo, se alza ante nosotros como la revelación de un algo nuevo, hasta ahora ignorado y desconocido.

Las grandes creaciones del arte tienen esa poderosa virtud de hacernos sentir y conocer lo objetivo en lo individual: plasman ante nosotros con trazos concretos e individuales todas sus formas objetivas y les infunde, así, la vida más intensa y vigorosa, la más poderosa sensación de realidad.

II

PERCEPCIÓN DE COSAS Y DE EXPRESIONES

Tal vez no se acuse en ningún otro rasgo con tanta fuerza como en las relaciones que en este punto mediaban entre la ciencia de la naturaleza y la ciencia de la cultura, la crisis interior por la que la filosofía y la ciencia atravesaron en los últimos cien años, es decir, en la época que sigue a la muerte de Goethe y de Hegel. Los progresos de la investigación fueron, durante este período, en ambos campos, una grande e ininterrumpida marcha triunfal. Es ésta una época casi única, no sólo en cuanto a los grandes avances logrados en el contenido de las ciencias, sino también con respecto al método, lo mismo en lo que se refiere a la constante acumulación de la materia que en lo tocante al modo espiritual de construirla y dominarla.

La ciencia natural exacta no sólo fue extendiendo gradualmente su campo, sino que supo crear, además, instrumentos de conocimiento totalmente nuevos. La biología dejó de ser una simple descripción y clasificación de las formas naturales para convertirse en una auténtica teoría de las formas orgánicas.

Pero aun era mayor, si cabe, la misión que se planteaba a las ciencias de la cultura durante esta época a que nos referimos. Tratábase, en efecto, de que también estas disciplinas encontraran aquel "camino seguro de la ciencia" que todavía un Kant creía reservado a la matemática y a la ciencia matemática de la naturaleza. Desde los días del romanticismo vemos realizar nuevos y nuevos esfuerzos en esta dirección a la ciencia histórica, a la filología y al estudio de las antigüedades clásicas, a la ciencia del lenguaje, a la ciencia de la literatura y del arte. Todas estas disciplinas van perfilando y precisando

cada vez más certeramente su cometido y afinando más y más sus métodos específicos de pensamiento e investigación.

Todos estos triunfos y cuantos el saber pudo lograr en el espacio de un solo siglo adolecían, sin embargo, de un grave vicio y de un mal interior. La ciencia avanzaba incontenibiemente en cada campo especial de investigación, no cabe duda, pero su unidad interior, en cambio, iba perdiendo terreno. La filosofía no acertaba a salvaguardar esta unidad ni podía poner coto a la creciente dispersión.

El sistema hegeliano fue la última gran tentativa hecha para abarcar y organizar en torno a una idea central, dominante, la totalidad del saber. Pero Hegel fracasó en su ambicioso empeño. Su sistema sólo mantiene en apariencia el equilibrio de fuerzas que aspiraba a establecer. A lo que este filósofo aspiraba, en su gran ambición de pensador, era cabalmente a reconciliar la "naturaleza" y la "idea". Pero, en vez de la conciliación armónica propuesta, acaba preconizando, en realidad, la sumisión de la naturaleza a la idea absoluta. La naturaleza pierde toda razón propia de ser, para conservar tan sólo una aparente independencia. Todo su ser es feudatario de la idea; no es otra cosa que la idea misma considerada no en su ser absoluto y en su absoluta verdad, sino enajenada de sí misma, en su "ser otro". He aquí el verdadero talón de Aquiles del sistema hegeliano. A la larga, no podía ni pudo resistir a los ataques dirigidos con creciente furia contra este punto tan vulnerable de sus posiciones.

Es cierto que la ciencia de la naturaleza y la ciencia del espíritu, en cuanto tales, no parecieron resultar directamente afectadas por esta suerte de la teoría hegeliana. Ambas pudieron salir a flote del naufragio del sistema hegeliano, y creyéronse tanto más a salvo de aquel desastre cuanto que, en lo sucesivo, si-

guieron su propio camino, sin tutela filosófica de ninguna clase.

Pero este camino iba distanciándolas más y más, y ya el divorcio parecía sellado e irremediable. La trayectoria de la filosofía a lo largo del siglo XIX, lejos de llenar este abismo entre la ciencia de la naturaleza y la del espíritu, lo que hacía era ahondarlo más y más. Las propias especulaciones filosóficas se escindían cada vez más acentuadamente en los dos campos hostiles del naturalismo y el historicismo. La lucha entre ellos hacíase cada día más enconada. Entre el naturalismo y el historicismo no cabía mediación ni transacción; era una lucha sin cuartel. Este duelo a muerte puede seguirse, fase por fase, en el excelente estudio de Ernst Troeltsch sobre el desarrollo del historicismo.[15] Más que de un problema relacionado con la crítica del conocimiento y la metodología, parecía tratarse de la pugna entre dos "concepciones del mundo", pugna cerrada a cal y canto a toda suerte de argumentos científicos. Tras un breve intento de explicación lógica de sus respectivas situaciones, los contendientes se repliegan sobre sus posiciones metafísicas fundamentales, de las que no es posible desalojarlos, pero en las que, naturalmente, cada uno de ellos se hace fuerte sin poder en modo alguno llegar a convencer o a refutar al contrario. Así planteado el debate entre la ciencia de la naturaleza y la ciencia de la cultura, entre el naturalismo y el historicismo, tal parece como si la decisión dependiera casi exclusivamente de los sentimientos y los gustos subjetivos de cada investigador; la polémica va predominando cada vez más sobre la argumentación objetiva.

En medio de este debate, la filosofía crítica mantúvose fiel a la misión general que Kant le tra-

[15] Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme.* Libro primeo: "El problema lógico de la filosofía de la historia", Tubinga, 1922.

zara. Intentó, sobre todo, retrotraer el problema a su verdadero terreno, sustrayéndolo a la jurisdicción de la metafísica, para enfocarlo exclusivamente desde el punto de vista de la crítica del conocimiento.

En esto reside, concretamente, la importancia que debe reconocerse a la disertación de Windelband sobre el tema de *La historia y la ciencia de la naturaleza* (1894). La antítesis entre la ciencia de la naturaleza y la historia no encierra, según Windelband, ninguna contraposición ideológica, sino una simple contraposición metodológica. Ningún pensador puede, por tanto, enrolarse unilateralmente en el campo del naturalismo o en el del historicismo, sino que debe considerar el conocimiento de la naturaleza y el de la historia como factores igualmente necesarios e igualmente legítimos del saber, que se complementan y no se excluyen. Windelband intenta fijar esta relación de interdependencia con su distinción entre los conceptos "nomotéticos" de la ciencia natural y los conceptos "idiográficos" de la historia. Sin embargo, por muy simple y atractiva que esta distinción, a primera vista, pueda parecer, no puede afrontar, evidentemente, por su misma simplicidad, los hechos extraordinariamente complejos que trata de describir. Platón exigía que el dialéctico no se contentara con cualquier clase de distinciones conceptuales. Al dividir un todo en géneros y especies, debe procurarse, dice Platón, no vulnerar su estructura: no hay que desgarrar las carnes, sino cortar siguiendo la dirección "de las articulaciones naturales" (κατ' ἄρθρα ᾗ πέφυκεν). Pues bien, la división establecida por Windelband no se ajusta a esta exigencia, como lo demuestra, especialmente, la aplicación y el desarrollo que a su pensamiento da, más tarde, Rickert.

También Rickert separa, con un tajo escueto, lo universal, propio de la ciencia de la naturaleza, de lo históricamente individual. Se ve inmediatamente obligado, sin embargo, a reconocer que la ciencia

misma, en su labor concreta, no se ajusta, ni mucho menos, a los postulados de la lógica, sino que constantemente los infringe y desmiente. En esta labor se borran a cada paso los linderos que la teoría se ve obligada a trazar; en vez de los dos extremos claramente discernidos, nos encontramos casi siempre, en la proyección sobre lo concreto, con mescolanzas, productos mixtos y formas de transición. En plena ciencia de la naturaleza surgen de pronto problemas que sólo es posible abordar mediante conceptos y métodos históricos; hay, por otra parte, asuntos históricos a los que nada impide aplicar los puntos de vista propios de las ciencias naturales. Y es que todo concepto científico es, en realidad, algo general y particular al mismo tiempo; su misión consiste precisamente en realizar la síntesis de lo uno y lo otro.

También en la teoría de Rickert guarda todo conocimiento de lo históricamente individual una esencial relación con lo universal. Lo que ocurre es que, mientras que en la ciencia de la naturaleza lo universal se halla representado por los conceptos de género y de ley, en el conocimiento histórico rige otro sistema de referencia, que es el de los conceptos de valor. Comprender históricamente y ordenar históricamente un hecho, equivale a referirlo a valores universales. Sólo mediante este tipo de referencia logra el conocimiento histórico recorrer, con arreglo a determinadas directrices, la muchedumbre inmensa de lo concreto, inaprehensible siempre en cuanto tal, y articularla interiormente conforme a este proceso. Pero, con ello, se ve colocada la teoría ante un nuevo problema, tanto más difícil de resolver cuanto más presente se tenga cuál fue su verdadero punto de partida.

Windelband y Rickert hablaban como discípulos de Kant. Pretendían hacer con respecto a la historia y a las ciencias de la cultura lo que su maestro hiciera con respecto a la ciencia natural matemática.

Trataban de sustraer ambos campos científicos al imperio de la metafísica, para tratarlos, con arreglo al planteamiento kantiano, "transcendental", del problema, como un *factum*, que debía ser investigado en cuanto a las condiciones de su posibilidad. Pues bien, si una de estas condiciones consiste, efectivamente, en la posesión de un sistema universal de valores, habrá que saber cómo puede el historiador llegar a adquirirlo y cómo debe, además, fundamentar su validez objetiva. Si intenta tomar de la historia misma esta fundamentación, correrá el riesgo de verse envuelto en un círculo vicioso; de otra parte, si, como hace el propio Rickert en su filosofía de los valores, se lanza a construir ese sistema *a priori*, la realidad demuestra constantemente que semejante construcción es imposible sin partir de ciertos supuestos metafísicos, con lo que el problema desemboca, a la postre, fundamentalmente, en el mismo punto de que partió.

Camino distinto del de Windelband y Rickert es el que ha seguido Hermann Paul para llegar a la solución del problema de que se trata: el de descubrir los principios de la ciencia de la cultura. Hermann Paul les lleva a aquellos dos autores la ventaja de que no se detiene en distinciones de conceptos universales, sino que enlaza directamente el problema con su trabajo concreto de investigación, apoyándose en la multitud de elementos que este trabajo le brinda. La especialidad de Hermann Paul es la lingüística, y los problemas de la historia del lenguaje son, para él, el paradigma a la luz del cual desarrolla su concepción fundamental. Parte de la tesis de que ninguna disciplina histórica puede proceder de un modo *meramente* histórico, sino que necesita tener siempre al lado una ciencia de principios. Paul reivindica como tal la *psicología*.[16] Parecía quebrantarse, de este modo, el conjuro del puro historicismo. Pero a costa

16 Cfr. Paul, *Prinzipien der Sprachwissenschaft*, pp. 1 ss.

de exponer directamente a la ciencia del lenguaje y a la ciencia de la cultura en general al peligro de caer en el psicologismo. Y la teoría personal de Paul no escapa, ciertamente, a este peligro. Se apoya, fundamentalmente, en las doctrinas de Herbart y construye sus ideas propias sobre las concepciones psicológicas fundamentales de este autor. Con lo cual se deslizan en su teoría, insensiblemente, ciertos elementos de la metafísica herbartiana, con grave riesgo para el carácter puramente empírico de aquélla. "No es posible —dice Karl Vossler— apoyarse en Herbart sin dejarse ganar por la metafísica de este filósofo. Y lo que es pura metafísica no queda despedido en los umbrales de las ciencias empíricas. No cabe duda de que el misticismo agnóstico de Herbart, con sus cosas en sí incognoscibles, proyecta su oscura sombra sobre toda la ciencia del lenguaje de Hermann Paul; esto hace que su doctrina no proyecte nunca una luz clara sobre lo que constituye precisamente el problema fundamental, que es el problema de la esencia del lenguaje." [17]

Ahora bien, ¿qué significa el problema de la "esencia" del lenguaje o de cualquier otro objeto de la ciencia de la cultura, si no se le plantea en un sentido puramente histórico, ni puramente psicológico, ni en un sentido metafísico? ¿Acaso queda fuera de estos campos algo por lo que podemos preguntar, con algún sentido? ¿No se divide entre ellos lo "espiritual", en su totalidad? Hegel distingue las tres esferas del espíritu subjetivo, el espíritu objetivo y el espíritu absoluto. Los fenómenos del espíritu subjetivo los estudia, según él, la psicología; el espíritu objetivo sólo se presenta ante nosotros en la historia; la esencia del espíritu absoluto nos la revela la metafísica. Esta tríada abarca, por tanto, al parecer, el conjunto de la cultura y todas y cada una de sus

[17] Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925, pp. 5 *s.*

formas y objetos particulares. El concepto, en cuanto concepto lógico y metafísico, no parece llevarnos más allá de esta división una y tripartita.

Pero la distinción de que aquí se trata presenta, además, otro aspecto, que no puede ponerse de relieve totalmente mediante el análisis de los *conceptos*. Para ello necesitamos dar un paso más hacia adelante. Ya en la *percepción misma* se trasluce un momento que, desarrollado consecuentemente, conduce precisamente a esta distinción. Tenemos que ahondar en esta capa básica y primigenia de todos los fenómenos de la conciencia, si queremos descubrir en ella el punto de Arquímides que buscamos, el δός μοι ποῦ στῶ. Al llegar aquí nos vemos, pues, obligados a trasponer, en cierto sentido, los linderos de la simple lógica. El análisis de la forma de los conceptos, en cuanto tal, no puede esclarecernos totalmente la diferencia específica existente entre la ciencia de la naturaleza y la ciencia de la cultura. Tenemos que decidirnos, para ello, a apoyar la palanca en un punto más profundo. Necesitamos confiarnos a la fenomenología de la percepción, e indagar qué es lo que nos dice en relación con nuestro problema.

Si intentamos describir la percepción, en su simple consistencia fenoménica, vemos que presenta ante nosotros, por así decirlo, una doble faz. Encierra dos aspectos distintos, íntimamente fundidos en ella, pero sin que ninguno de los dos pueda reducirse al otro. Son dos factores distintos entre sí en cuanto a su significación, aunque no sea posible separarlos de hecho. No existe ninguna percepción que no se refiera a un determinado "objeto" y recaiga sobre él. Ahora bien, esta referencia objetiva necesaria se presenta ante nosotros en una doble dirección, que, en términos concisos y esquemáticos, podemos expresar como la dirección del "ello" y la del "tú". La percepción entraña siempre un desdoblamiento del polo del yo con respecto al polo del objeto. Pero el mundo

ante el que se enfrenta el yo es en un caso un mundo de cosas y en el otro un mundo de personas. Lo consideramos una de las veces como un conjunto de objetos situados dentro del espacio o de cambios producidos en el tiempo y que afectan a aquellos objetos; otra de las veces, en cambio, vemos en ello algo "igual a nosotros mismos". En ambos casos existe alteridad, pero no la misma, sino con una diferencia característica y esencial. El "ello" es pura y simplemente "otra cosa", es un *aliud;* el "tú" es un *alter ego.* No cabe duda de que, según que nos movamos en una dirección o en otra, la percepción cobrará para nosotros distinto sentido y, en cierto modo, distinto tinte y entonación.

Que el hombre *vive* la realidad de este doble modo, es innegable e indiscutible. Estamos ante un simple hecho, que ninguna teoría puede desvirtuar ni borrar de la realidad. ¿Por qué se le hace a la teoría tan duro reconocer este hecho? ¿Por qué ha intentado siempre no sólo omitirlo —cosa perfectamente lícita, desde el punto de vista metodológico—, sino negarlo en redondo, y hasta renegar de él? Encontraremos la razón de ser de esta anomalía si tenemos presente la tendencia a que toda teoría debe su origen y que va fortaleciéndose, además, a medida que la teoría se desarrolla. Esta tendencia consiste, precisamente, si no en suprimir por entero uno de los dos factores de la percepción, por lo menos en menoscabarlo, en ir ganándole terreno. Toda la explicación teórica del universo se atiene, en sus primeras manifestaciones, a otro poder espiritual: al poder del mito. Para imponerse frente a este poder, la filosofía y la ciencia se ven en el trance no sólo de reemplazar en detalle las explicaciones míticas por otras, sino de combatir y rechazar en bloque la concepción mítica del ser y el acaecer. No tienen más remedio que atacar al mito, no sólo en sus formas y manifestaciones, sino en su misma raíz.

Pues bien, esta raíz no es otra que la percepción de expresiones. La primacía de esta clase de percepción sobre la que recae sobre las cosas es precisamente lo que caracteriza a la concepción mítica del mundo. Para ella no existe todavía un "mundo de cosas", rigurosamente determinado y delimitado. No existen aún aquellas unidades constantes cuya obtención constituye la meta primordial de todo conocimiento teórico. Cada forma puede trocarse en otra; todo puede nacer de todo. La forma de las cosas amenaza con esfumarse a cada instante, pues no descansa sobre cualidades fijas. Las "cualidades" y las "propiedades" son datos que sólo la observación empírica nos enseña a conocer, cuando, a fuerza de intentos constantemente reiterados que se extienden a lo largo de períodos prolongados de tiempo, logra comprobar las mismas notas distintas o las mismas relaciones. El mito no reconoce semejante uniformidad y homogeneidad. Para él, el universo puede adquirir una faz distinta en cada momento, pues quien traza esa faz es, simplemente, la afección emotiva. Los rasgos de la realidad cambian según que se vean por el prisma del amor o del odio, de la esperanza o del miedo, de la alegría o del temor. Cada una de estas emociones puede hacer brotar una nueva forma mítica, un "dios del instante".[18]

La filosofía y la ciencia, al oponer a esta reacción mítica una forma propia de acción, al desarrollar una manera independiente de ver las cosas, que es la "teoría", vense empujadas poco a poco a ir cayendo cada vez más en el extremo opuesto. No tienen más remedio que esforzarse en cegar las fuentes de que se nutre constantemente el mito, negando toda razón de ser a la percepción de las expresiones. La ciencia construye un mundo en el que las cualidades expresivas, los "caracteres" de lo inocuo o lo terrible, de

[18] Cfr. nuestro estudio *Sprache und Mythos*, Leipzig, 1925, pp. 29 *ss.*

lo acogedor o lo espantoso, se ven desplazados por las puras *cualidades sensibles*, de color, sonido, etc., etc. E incluso éstas van viéndose reducidas cada vez más. Son cualidades puramente "secundarias" a las que sirven de base otros criterios primarios, puramente cuantitativos. Éstos son los únicos que quedan en pie para los efectos del conocimiento como realidad objetiva. Tal es la consecuencia a que llega la física. Y la filosofía, cuando no se atiene a otro testimonio que el de la física, tiene necesariamente que ir aún más allá. El riguroso "fisicismo", en efecto, no sólo declara insuficientes o nulas todas las pruebas que se intenta aducir en apoyo de la existencia de lo "psíquico extraño", sino que niega, incluso, que se pueda *indagar* con algún sentido ese algo extraño, es decir, un mundo no del "ello", sino del "tú". Se considera como mítica, como no filosófica, como algo que debe, por tanto, ser extirpado radicalmente, no ya la respuesta, sino incluso la pregunta.[19]

Podríamos darnos por contentos con este fallo si la filosofía no fuese otra cosa que crítica del conocimiento y pudiese circunscribir el concepto del conocimiento hasta el punto de no abarcar más ciencia que la "exacta". Así concebido el problema, el lenguaje físico es el *único* "lenguaje intersubjetivo", y cuanto no cae dentro de este concepto queda borrado de nuestra imagen del universo, como mera ilusión. "Se exige de la ciencia, dice Carnap, que no tenga una significación puramente subjetiva, sino que encierre un sentido y sea valedera para los diversos sujetos que participan de ella. La ciencia es el sistema de los principios intersubjetivamente válidos. Si estamos en lo cierto al afirmar que el lenguaje físico es el único lenguaje intersubjetivo que existe, habrá que llegar a la conclusión de que el lenguaje físico

19 Cfr. Carnap, *Scheinprobleme in der Philosophie. Das Fremdpsychische und der Realismusstreit*, Berlín, 1928.

es *el* lenguaje de la ciencia."[20] Pero este lenguaje no es solamente "intersubjetivo"; es también *universal,* lo que vale tanto como decir que todas las tesis se pueden verter en él y que lo que parece quedar en pie como residuo intraducible no forma parte de la realidad de las cosas.

Partiendo de este punto de vista, es evidente que sólo podría haber, por ejemplo, como *ciencia* del lenguaje la que acusase en el fenómeno "lenguaje" ciertas características físicas, como las que describe la fisiología del sonido o la fonética. Por el contrario, afirmar que el lenguaje es "expresión", que en él se manifiesta algo "anímico", que, por ejemplo, las oraciones optativas, imperativas o interrogativas corresponden a distintas actitudes psíquicas, eso sería algo tan inconstable como la existencia de lo "psíquico extraño", en cuanto tal. Y otro tanto ocurriría *a fortiori* con la ciencia del arte, con la ciencia de la religión y con todas las demás "ciencias de la cultura", en cuanto pretendieran ser algo más que la representación de las cosas físicas y de los cambios que en ellas se operan. Así, la historia de la religión, por ejemplo, sólo tendría que ocuparse de aquellas maneras de proceder a que damos el nombre del rito y el culto, los sacrificios y las oraciones. Podría describir minuciosamente el carácter y el desarrollo de estos modos de comportarse, pero absteniéndose de todo juicio acerca de su "sentido", sin poseer el menor criterio en cuanto a lo que distingue a estos "actos sagrados" de otros que caen ya dentro del campo de lo "profano". Y tampoco nos ayudaría en nada la circunstancia de que todos estos actos envuelven un comportamiento social, y no individual, ya que el conocimiento de lo social se halla sujeto exactamente a las mismas condiciones. Serviría tan sólo desde

[20] Cfr. Carnap, "Die physikalische Sprache als Universalsprache der Wissenschaft", en *Erkenntnis,* t. II (1932), pp. 441 *ss.*

el punto de vista de una exposición simplemente "behaviorista": nos diría lo que en determinadas circunstancias *acaece* en determinados grupos humanos; pero, a menos de caer en simples ilusiones, tendríamos que abstenernos cuidadosamente de emitir un juicio acerca de lo que este acaecer "significa", es decir, acerca de las ideas, los pensamientos y los sentimientos que toman cuerpo en él.

Ahora bien, esta consecuencia negativa entraña para nosotros, al mismo tiempo, una visión positiva. No se puede negar al "fisicismo" el mérito de provocar un esclarecimiento importante del problema, de haber *visto* el aspecto en el que necesariamente tenemos que hacer hincapié para distinguir entre la ciencia de la cultura y la ciencia de la naturaleza. Pero no ha hecho sino cortar el nudo gordiano en vez de soltarlo. La solución de este problema sólo podría lograrla un análisis fenomenológico que enfoque el problema en su real generalidad. Debemos esforzarnos por llegar a comprender en su propia peculiaridad, sin la menor reserva y al margen de todo dogma epistemológico, todas y cada una de las clases de lenguaje, el lenguaje científico, el lenguaje del arte, el de la religión, etc., etc., para determinar en qué medida contribuye cada uno de ellos a la construcción de un "mundo común".

Que el fundamento y el substrato de esa construcción, cualquiera que ella sea, hay que buscarlo en el conocimiento de lo "físico", está fuera de toda duda. No existe nada puramente "ideal", que no descanse sobre ese fundamento. Lo ideal sólo existe representado de algún modo material, asequible a los sentidos, y encarnado en esta representación. La religión, el lenguaje, el arte: todo esto sólo es asequible para nosotros a través de los monumentos que cada una de esas manifestaciones van creando y que son los signos, los vestigios del pensamiento y del recuerdo

sin los cuales no podríamos llegar a captar jamás un sentido religioso, lingüístico o artístico.

Este entrelazamiento es precisamente lo que nos permite reconocer un objeto cultural. Al igual que cualquier otro objeto, los de la cultura ocupan también su lugar en el espacio y en el tiempo. Se sitúan en el aquí y en el ahora, nacen y perecen. Para describir este aquí y este ahora, este nacimiento y esta muerte, no necesitamos remontarnos más allá del círculo de las comprobaciones físicas. Pero, por otra parte, lo físico y precisamente lo físico se presenta aquí bajo una nueva *función*. No sólo "es" y "deviene", sino que en este ser y devenir "se manifiesta" algo distinto. Y esta manifestación de un "sentido" que no puede desglosarse de lo físico, sino que en ello se halla adherido y encarnado, constituye la característica común de todos aquellos contenidos a que damos el nombre de "cultura".

Claro está que nada nos impide *prescindir* de este aspecto, para cerrar los ojos a su "valor simbólico" por la vía de la abstracción, de la omisión, desviando nuestra mirada. Podemos, por ejemplo, limitarnos a investigar la calidad del mármol en que está tallado el "David" de Miguel Ángel; podemos empeñarnos en ver en la "Escuela de Atenas" de Rafael solamente un lienzo cubierto de manchas de color de determinada calidad, ordenadas de un determinado modo dentro del espacio. A partir de este momento, la obra de arte quedará reducida a una cosa entre otras muchas, y su conocimiento sujeto a las mismas condiciones que rigen para cualquiera otra existencia en el tiempo y el espacio. Pero la diferencia se restablecerá tan pronto como nos adentremos en la *representación* del cuadro o la escultura y nos entreguemos puramente a ella. En la representación distinguimos siempre dos momentos fundamentales, que, combinados y entrelazados, dan como resultado el todo del objeto artístico. Los colores de la pintura de Rafael

tienen una "función representativa", por cuanto que se refieren a un algo objetivo. Al verlos, no nos perdemos en su consideración, no los contemplamos *como* tales colores, sino que vemos a través de ellos un algo objetivo, una determinada escena, un diálogo entre dos filósofos. Pero tampoco este algo objetivo constituye el único y verdadero objeto de la pintura. La pintura no consiste simplemente en la representación de una escena histórica, de un coloquio de Platón y Aristóteles. Quien en verdad nos habla en ella no es Platón ni es Aristóteles, sino el propio Rafael.

Estas tres dimensiones: la de la existencia física, la del objeto representado y la de la expresión personal, son determinantes y necesarias para cuanto no es simplemente un "resultado", sino una "obra" y, por consiguiente, para cuanto, en este sentido, forma parte no sólo de la "naturaleza", sino también de la "cultura". La eliminación de una de estas tres dimensiones, la proyección sobre un plano único de consideración, da siempre como resultado una imagen achatada, superficial, de la cultura, no nos descubre nada de su verdadera profundidad.

Es cierto que el positivismo estricto suele negar esta profundidad, temiendo perderse en sus tinieblas. Y es justo reconocer, sin que eso sea darle la razón, que, en nuestras percepciones, la expresión, si la comparamos con el objeto mismo, parece presentar una especial dificultad e "incomprensibilidad". Esta incomprensibilidad no existe para quien contempla simplistamente el mundo. Quien procede así se confía sin reservas a lo que la expresión le revela y se siente muy a gusto en ello. No hay argumento teórico capaz de hacer estremecerse en su seguridad a quien contempla el universo de este modo. Pero la cosa cambia tan pronto como la reflexión se apodera del problema. Todas las "pruebas" lógicas aducidas a lo largo de la historia de la filosofía para demostrar la existencia de lo "psíquico extraño" han

resultado fallidas, y cuantas explicaciones psicológicas se han dado son inseguras y problemáticas.

No es difícil descubrir la falla de que adolecen estas pruebas y estas explicaciones.[21] El escepticismo ha sabido encontrar siempre en ella el punto flaco, contra el cual ha dirigido sus ataques. Kant insertó en la segunda edición de su *Crítica de la razón pura* una refutación especial del "idealismo psicológico". Él mismo nos dice que trataba, con ella, de poner coto al "escándalo de la filosofía y de la humana razón" que significaba el que ambas se viesen obligadas a aceptar simplemente a título de fe la existencia de las cosas existentes fuera de nosotros.[22] Pues bien, la cosa es todavía más escandalosa cuando no se trata de la existencia del mundo exterior, sino de la existencia de otros sujetos fuera de nosotros. Y, sin embargo, es lo cierto que hasta dogmáticos metafísicos convencidos se declaraban impotentes para oponer, en este punto, razones decisivas a los argumentos de los escépticos. Estos pensadores declaran la duda irrefutable, aunque sin darle tampoco, cierto es, ninguna importancia.

Dice Schopenhauer que jamás podrá ser refutado con pruebas ese egoísmo teórico que considera como meros fantasmas todos los fenómenos, fuera del de su propia individualidad. Sin embargo, este tipo de egoísmo, añade, sólo puede encontrarse, como convicción seria, en un lugar, en el manicomio, en cuyo caso, más que de aportar pruebas contra él, de lo que se trata es de curarlo. El solipsismo podría, pues, considerarse, siempre según Schopenhauer, como un pequeño fortín fronterizo, por siempre inexpugnable sin duda, pero cuya guarnición no se atreve a salir de su escondrijo, razón por la cual se

21 Cfr. *Philosophie der symbolischen Formen*, t. III, pp. 95 *ss.*

22 *Kritik der reinen Vernunft*, 2ª ed., p. XXXVIII. (Hay trad. española.).

puede pasar de largo por delante de él, sin peligro alguno de tenerlo a la espalda.[23]

No es, ciertamente, muy satisfactorio para la filosofía el verse obligada a apelar aquí al "sano sentido común", que, por lo demás, considera como una de sus grandes misiones criticar y tener a raya. Es evidente que el proceso del razonamiento no puede desarrollarse hasta el infinito, que necesariamente tenemos que topar, antes o después, con algo que, aun no siendo susceptible de "demostración", sea, sin embargo, "patente". Y esto es aplicable tanto al conocimiento del propio yo como al del mundo exterior. Como constantemente afirma Descartes, tampoco el "cogito, ergo sum" es una deducción lógica, un *argumentum in forma*, sino un conocimiento puramente intuitivo. Y es que, dentro del campo de los problemas verdaderamente fundamentales, no podemos atenernos exclusivamente a la reflexión, sino que debemos remontarnos a fuentes de conocimiento de otro tipo y de carácter más originario. Lo que sí debemos exigir, en cambio, es que los fenómenos, al proyectar sobre ellos la clara luz de la reflexión, no acusen contradicciones internas, sino que se aúnen y armonicen entre sí lo mejor posible. Esta condición no se cumpliría si la visión "natural" del mundo nos empujase irresistiblemente a una tesis que la teoría no tuviera más remedio que calificar de sencillamente infundable o, incluso, de carente de sentido.

Pasa muy frecuentemente por ser una hipótesis casi evidente por sí misma y que no necesita de demostración la de que todo lo directamente asequible al conocimiento son datos físicos concretos. Los datos que nos transmiten los sentidos, el sonido y el color, las sensaciones de tacto y de temperatura, los olores y los sabores son, al parecer, lo único que nos revela directamente la experiencia. Lo otro, principalmente, el ser anímico, podrá inferirse de estos

23 *Welt als Wille und Vorstellung*, libro 2, § 19. (Hay trad. española.)

datos primarios, pero es siempre, precisamente por eso mismo, algo inseguro. El análisis fenomenológico, sin embargo, no confirma este supuesto, tan generalizado. Ni en cuanto al contenido ni desde el punto de vista genético tenemos ninguna razón para asignar a las percepciones de los datos sensibles rango preferente con respecto a las de las expresiones. En un sentido puramente genético, tanto la ontogenia como la filogenia, lo mismo el desarrollo de la conciencia individual que el de la conciencia de la especie, nos enseñan que precisamente aquellos datos que suelen ser considerados como el punto de partida para todo el conocimiento de la realidad son un producto relativamente tardío, siendo necesario un largo y trabajoso proceso de abstracción para desprenderlos del conjunto de la experiencia humana. Cualquier observación psicológica imparcial nos revela que las primeras vivencias del niño son cabalmente vivencias fisiognómicas o de expresión.[24] La percepción de las "cosas" y de las "cualidades de las cosas" se impone mucho más tarde.

Lo que da la pauta, en estos asuntos, es principalmente el *lenguaje*. A medida que no sólo vivimos el mundo en simples presiones, sino que damos, además, a estas vivencias una expresión por medio del lenguaje, va creciendo también nuestra capacidad de representación objetiva.[25] Pero esta capacidad no llega a ejercer nunca un imperio exclusivo en el campo del lenguaje, como lo revela el simple hecho de que toda expresión verbal sea una expresión "metafórica". La metáfora constituye un elemento indispensable en el organismo del lenguaje; sin ella, la lengua perdería toda su vida, para convertirse en un sistema de signos convencionales.

Pero tampoco la visión propiamente teórica del mundo, la visión del mundo propia de la filosofía

[24] Cfr. *Philosophie der symbolischen Formen*, t. III, pp. 74 *ss.*

[25] Más detalles en nuestro estudio "Le langage et la construction du monde des objets", en *Journal de Psychologie*, 1933.

y de la ciencia, empieza, ni mucho menos, por considerar el universo como un conjunto de cosas puramente "físicas". La concepción del cosmos como un sistema de cuerpos y la concepción del acaecer como el resultado de la acción de fuerzas puramente físicas, aparecen bastante tarde; apenas si se remontan más allá del siglo XVII. Una de las pruebas aducidas por Platón en apoyo de la inmortalidad del alma comienza con la consideración de que el alma es el "comienzo de todo movimiento", de tal modo que admitir su extinción equivaldría a admitir la paralización del universo. En Aristóteles, este pensamiento es la piedra angular de la cosmología. La razón de que los cuerpos celestes se mantengan en perenne movimiento no puede ser otra sino que este movimiento emana de un principio anímico. Y todavía Giordano Bruno, heraldo y pregonero de la nueva imagen copernicana del universo, expone la teoría de la vida anímica de los cuerpos celestes como una convicción en la que coinciden todos los filósofos.

Es al llegar a Descartes cuando encontramos por vez primera el pensamiento de un universo rigurosamente matemático y mecánico, pensamiento que, a partir de él, sigue su curso incontenible. Pero, como vemos, esta idea es el eslabón final, no el eslabón inicial, de un largo proceso histórico. Es un producto de la abstracción a que se ve obligada a recurrir la ciencia, llevada de su tendencia a calcular y dominar los fenómenos naturales. Por medio de él, intenta el hombre, como lo dice el propio Descartes, erigirse en "señor y dueño de la naturaleza" (*maître et possesseur de la nature*).

La "naturaleza" física de las cosas es aquello que en los fenómenos se repite siempre de idéntico modo, lo que, a fuerza de repetirse, puede ser reducido a leyes rigurosas e inquebrantables. Es lo que podemos desglosar, como algo constante y siempre igual, del conjunto de los fenómenos que nos son dados. Pero no debe perderse de vista que lo que así desglosa-

mos y destacamos es, simplemente, el producto de la reflexión teórica. Es un *terminus ad quem*, no un *terminus a quo*, un final o un comienzo. Cierto es que la ciencia de la naturaleza, en cuanto tal, debe seguir resueltamente por el camino que conduce a esta meta. No sólo procura desplazar más y más todo lo que es "personal", sino que aspira a crearse una imagen del universo de la que quede, por principio, eliminado.[26]

Sólo dando de lado al mundo del yo y del tú, consigue la ciencia realizar su verdadero propósito. El cosmos astronómico fue lo primero en que esta manera científica de ver el problema pareció conquistar su supremo triunfo y su victoria definitiva. Con Keplero, la idea de las "almas de los planetas", idea que al principio le dominaba por entero, se ve cada vez más desplazada, a medida que se remonta a una teoría verdaderamente matemática del movimiento planetario; al llegar a Galileo, la tal idea es ya una pura ficción. La filosofía de la época moderna fue todavía más lejos por este mismo camino. Reclamó la eliminación de las cualidades psíquicas "ocultas", no sólo en la astronomía y en la física, sino en todos los procesos naturales en general. Tampoco la biología podía quedarse atrás; el reinado del "vitalismo" parecía tocar a su fin, incluso en el campo biológico. La vida es desterrada, ahora, no sólo de la naturaleza inorgánica, sino también de la orgánica. También los organismos se ven sometidos a las leyes de la mecánica, a las leyes de la presión y el choque, reduciéndose por entero a ellas.

Todos los intentos hechos para salir, con argumentos metafísicos, al paso de esta "desanimación"

[26] En un interesante ensayo titulado "Quelques remarques au sujet des bases de la connaissance scientifique" y publicado en la revista *Scientia*, de marzo de 1935, ha expuesto Schoroedinger que tampoco en la imagen del universo de la física puede lograrse de un modo *absoluto* esta eliminación de lo "personal"; se trata, en rigor, de un concepto límite del método de las ciencias naturales.

de la naturaleza, no sólo no han prosperado, sino que han comprometido, además, la causa que pretendían servir. Todavía en el siglo XIX aventuró Gustavo Teodoro Fechner un intento de esta clase. Fechner, que era físico, pretendió abrir el camino a la psicofísica en el campo de la psicología. Pero su aspiración tendía sobre todo, en lo filosófico, a atacar en su raíz la concepción mecánica del mundo. Trataba de oponer a la "visión nocturna" de la ciencia natural una "visión diurna". Y es extraordinariamente instructivo, para nuestro problema, detenerse a examinar el método de que Fechner se servía para conseguir este resultado.

Su método consistía, realmente, en tomar como punto de partida la percepción de la expresión, restaurándola en la plenitud de sus derechos. Este tipo de percepción, según Fechner, no sólo no puede inducir a engaño, sino que constituye, en el fondo, el único medio de que disponemos para romper el conjuro del pensamiento abstracto y poder acercarnos a la realidad.

El paso más audaz y más curioso en esta dirección lo da Fechner en su obra titulada *Nanna, o la vida anímica de las plantas.* Todos los fenómenos del mundo vegetal son concebidos, como fenómenos de expresión, e interpretados de este modo. Las plantas son, para Fechner, "almas", "almas que florecen y exhalan su aroma calladamente, que apagan su sed sorbiendo el rocío, que en los brotes de sus capullos manifiestan sus impulsos y que se vuelven hacia la luz por una nostalgia superior".[27]

Sin embargo, la teoría mecanicista no necesita realizar ningún esfuerzo para reducir a "tropismos" y químicas conocidas todos esos fenómenos explicables mediante la acción de fuerzas físicas en que Fechner trata de encontrar otras tantas pruebas demostrativas de la vida anímica de las plantas. Según ella, las leyes del heliotropismo, del geotropismo, del fototropismo bastan para explicar satisfactoriamente

[27] Fechner, *Nanna,* 4ª ed., Hamburgo y Leipzig, 1908, p. 10.

los procesos de la vida vegetal, sin necesidad de recurrir a explicaciones de otro orden. Los fundadores modernos de la teoría de los tropismos no vacilan, por otra parte, en extender esta misma teoría al mundo animal, creyendo haber encontrado con ello la comprobación rigurosamente empírica de la tesis cartesiana del automatismo de los animales.[28]

Finalmente, se demostró que ni siquiera la *psicología,* la teoría de los fenómenos de la conciencia, era capaz de poner coto a esta tendencia de progresiva objetivación y mecanización. El *cogito* de Descartes no opone ya una barrera segura e infranqueable a esos avances incontenibles. Desde el punto de vista cartesiano, ese principio marcaba una nítida línea divisoria entre la "naturaleza" y el "espíritu", por ser la expresión del "pensamiento puro". Pero, ¿existe, en realidad, un pensamiento puro, o no será más bien lo que se hace pasar por tal una simple construcción racionalista?

El intento de aplicar con todo rigor la tesis del empirismo conduce necesariamente a esta pregunta. Uno de los más agudos analíticos modernos de la psicología, William James, se la formula, por otra parte, expresamente. En sus *Essays in Radical Empirism* se pregunta, en efecto, si acaso puede aducir nadie una prueba de experiencia en apoyo de lo que suele conocerse con el nombre de "conciencia". Y da a esta pregunta una respuesta rotundamente negativa. Según él, la psicología debe renunciar al concepto de conciencia, tal y como lo ha hecho con el concepto del alma sustancial. Trátase, en realidad, de dos nombres distintos para designar una y la misma cosa. La afirmación de que existe un "pensamiento puro", una "autoconciencia pura", una "unidad transcendente de la apercepción", no puede, según James, apoyarse en nada. No es posible aducir ningún hecho psicológico comprobable en apoyo de

[28] Cfr. Jacques Loeb, *Vorlesungen über die Dynamik der Lebenserscheinungen,* Leipzig, 1906.

ella. Es un simple eco, una débil reminiscencia que, al desaparecer, ha dejado flotando la sustancia metafísica del alma. Ni la conciencia del yo ni el sentimiento del yo pueden existir sin determinados sentimientos corpóreos. "Estoy firmemente convencido —dice William James— de que la corriente del pensamiento, que expresa e insistentemente reconozco como fenómeno, no es sino una manera imprecisa de expresar algo que, si analizamos bien la cosa, se revela, en lo fundamental, como la corriente de mi respiración *(the stream of my breathing)*. El 'yo pienso', del que Kant dice que debe necesariamente poder acompañar a todas mis representaciones, no es otra cosa que el 'yo respiro', que de hecho las acompaña." [29]

Así, pues, desde el punto de vista de un empirismo estricto, preocupado exclusivamente de la comprobación de los hechos de conciencia, hasta el *concepto* de autoconciencia aparece, en última instancia, como discutible siempre que no se lo entienda en el sentido de la tradición idealista clásica. Cierto es que el propio James se preocupa de añadir en seguida, prudentemente, que la duda no se refiere al fenómeno mismo como tal, sino simplemente a una determinada interpretación de él. Si este autor se cree obligado a poner en duda el hecho de la "autoconciencia pura", es en la medida en que se requiere aludir a una cosa existente de por sí. James niega simplemente la naturaleza sustancial del yo, no su significación *funcional. Let me then immediately explain* —dice expresamente— *that I mean only to deny that the word stands for a entity, but to insist most emphatically that it stands for a function.* ["Permítaseme explicar de inmediato que lo que yo pretendo negar es que la palabra tenga que ver con alguna entidad, pero que insisto, con la mayor energía, en que tiene que ver con una función."]

[29] William James, "Does Consciousness exist?" (en *Essays in radical Empiricism*, 1912, p. 36); cf. también Bertrand Russell, *The Analysis of Mind*, 1921.

Ateniéndose a este modo de plantear el problema, aparece también inmediatamente bajo una nueva luz el relativo a las relaciones entre el yo y el tú. Ya no se los puede presentar, a ninguno de los dos, como objetos existentes de por sí, separados en cierto modo por un abismo dentro del espacio y entre los que, no obstante, y a pesar de esta separación, se produce una especie de acción a distancia, de *actio in distans*. Lo mismo el yo que el tú existen, así concebido el problema, solamente en cuanto existen "el uno para el otro", en cuanto guardan entre sí una relación funcional de interdependencia.

El hecho de la cultura constituye, precisamente, la más clara expresión y la prueba más irrefutable de esta mutua condicionalidad. La cultura, en efecto, no cae por principio fuera del marco trazado por el punto de vista de la ciencia natural, que versa sobre las cosas y las relaciones que entre ellas existen. Ni la cultura ni la ciencia de la cultura son a la manera de "un estado dentro del estado". Las obras de la cultura son, físicamente, obras de carácter material; los individuos que las crean tienen su existencia y vida propia psíquicas. Todo esto puede y debe ser estudiado e investigado, evidentemente, con arreglo a categorías físicas, psicológicas y sociológicas.

Pero cuando pasamos de las obras concretas y los individuos sueltos a las *formas* de la cultura y nos entregamos por entero a su consideración, pisamos los umbrales de un nuevo problema. El naturalismo estricto no niega este problema; cree, sin embargo, poder resolverlo tratando de explicar estas formas, el lenguaje, el arte, la religión, el Estado, como una simple *suma* de acciones singulares. El lenguaje es explicado como fruto de una convención, de un "convenio" concertado por los individuos; la vida del Estado y de la sociedad se atribuye a un "contrato social". Claro está que se incurre con ello en un círculo vicioso fácil de descubrir. Un convenio sólo

puede concertarse, en efecto, por medio del lenguaje y del discurso, del mismo modo que un contrato no puede nacer ni prosperar, no tendría sentido ni vigencia más que en el seno del derecho y del Estado.

Por tanto, el primer problema que se trata de resolver está en saber cómo se crea este medio, en qué consiste y cuáles son sus condiciones. Las teorías metafísicas acerca del origen del lenguaje, de la religión y de la sociedad contestan a esta pregunta remontándose a ciertas fuerzas suprapersonales, a la acción del "espíritu del pueblo" o del "alma de la cultura". Pero esto vale, en rigor, tanto como renunciar a una explicación científica, para reincidir en el mito. El mundo de la cultura es concebido y explicado, así, como una especie de supramundo, que influye sobre el mundo físico y sobre la existencia del hombre.

Una filosofía crítica de la cultura no puede dejarse llevar de ninguno de estos dos tipos de explicación. Tiene que huir tanto de la Escila del naturalismo como de la Caribdis de la metafísica. El camino para conseguirlo está en comprender claramente que el "yo" y el "tú" no son *factores dados* y fijos, que creen las formas culturales por medio de la acción que ejercen el uno sobre el otro, sino a la inversa: es precisamente bajo estas formas y gracias a ellas como *se constituyen* las dos esferas, el mundo del "yo" y el del "tú". No existe un yo fijo y cerrado, que entre en relaciones con un tú del mismo carácter e intente, por así decirlo, penetrar desde el exterior en su esfera propia. Si arrancamos de semejante idea, se demostrará a la postre, una y otra vez, que la exigencia que en ella se plantea es irrealizable. También en el campo de lo espiritual, lo mismo que en el mundo de la materia, se halla todo ser condenado en cierto modo a permanecer en un sitio, siendo impenetrable desde cualquier otro. Pero esta dificultad desaparece tan pronto como, en vez de partir del yo y el tú como de dos *entidades* sus-

tancialmente separadas, nos adentremos en el centro de aquel *intercambio* que entre ellos se opera, por medio del lenguaje o bajo otra forma cultural cualquiera. En el principio fue la acción: en el empleo del lenguaje, en la creación artística, en el proceso del pensamiento y la investigación, se expresa en cada caso una *actividad* peculiar, y sólo en ella se encuentran el yo y el tú, para divorciarse simultáneamente el uno del otro. Se entrelazan y se complementan, al fundirse y mantenerse de este modo en unidad, en el lenguaje, en el pensamiento y en todas las formas de la expresión artística.

Se comprende, así, y hasta se impone casi como una necesidad, que la psicología del estricto "behaviorismo" proyecte también, a la postre, contra la realidad del yo, del *cogito* en sentido propio, las dudas que exterioriza con respecto a la realidad del "tú", a la existencia de lo "psíquico extraño". Al desaparecer una de las dos cosas, tiene que venirse también a tierra la otra. Por muy paradójica que nos parezca la pregunta de William James: *Does Consciousness exist?* [¿Es que existe la conciencia?], es, en el fondo, perfectamente consecuente. Pero precisamente esta consecuencia puede señalarnos la salida al dilema, al hacernos ver en qué atolladero desembocan el "empirismo radical" y el psicologismo. Es evidente que, desde su punto de vista, el remitirse a la fuerza de convicción de las percepciones de lo expresivo no basta para disipar las dudas.

Tenemos, para ello, que apelar a otro argumento; necesitamos distinguir, en lo que llamamos expresión, dos aspectos diferentes. La "expresión de los movimientos de ánimo" no es patrimonio exclusivo del hombre: se da también en el mundo animal. Darwin ha estudiado y analizado a fondo estos fenómenos en una de sus obras. Pero todo lo que en este punto podamos apreciar es siempre una expresión puramente *pasiva*. Dentro de la órbita de la existencia humana y de la cultura humana, en cambio, nos encontramos de pronto

con algo nuevo. Las formas de la cultura, por mucho que puedan diferir las unas de las otras, son todas ellas verdaderas acciones. No son simples acaeceres que se producen en nosotros, de que nosotros somos objeto, sino, por decirlo así, *energías* específicas, gracias a las cuales es capaz el hombre de construir el mundo de la cultura, el mundo del lenguaje, del arte, de la religión.

Es cierto que también a esta objeción cree poder hacer frente el "behaviorismo". Esta doctrina se aferra al terreno de las realidades dadas, declarando que nos revelan siempre una determinada combinación de cualidades sensibles, una variedad de colores, una sucesión de sonidos, etc. Cuando afirmamos que todos estos contenidos no sólo "son", sino que en ellos "se manifiesta", además, un algo distinto, que tienen, además de su existencia puramente física, un "valor simbólico", nos salimos ya, con ello, de lo único que puede revelarnos la experiencia. Ese complejo de sonidos a que damos el nombre de "lenguaje" no puede, por tanto, aducirse como prueba de que tras él se halle lo que solemos designar con el nombre de "pensamiento". "El behaviorista —dice Rusell— nos asegura que los discursos pronunciados por los hombres pueden ser explicados sin partir del supuesto de que los hombres piensan. Allí donde podríamos esperar encontrarnos con un capítulo sobre los procesos mentales, el behaviorista nos ofrece un capítulo sobre los hábitos lingüísticos. Y es verdaderamente humillante para el hombre comprobar cuán extraordinariamente certera resulta esta hipótesis cuando se la examina de cerca." [30]

Apenas cabe ninguna duda de que una gran parte de lo que se habla en la vida cotidiana cae, en efecto, bajo esta demoledora crítica. Pero ello no quiere decir que tengamos derecho a hacer este juicio extensivo a la totalidad de los discursos humanos. ¿Ten-

[30] Russell, *The Analysis of Mind*, pp. 26 *s.*

dremos que llegar a la conclusión de que éstos no conocen otra ley que la de la imitación, que son, en su totalidad, puro "psitacismo"? ¿Acaso no existe diferencia alguna entre el lenguaje de los papagayos y el del hombre? El propio Russell pone un ejemplo en apoyo de la tesis "behaviorista". Supongamos, dice, que un profesor, examinando a sus alumnos, les ponga un problema aritmético, tomado, digamos, de la tabla de multiplicar. Unos alumnos le darán una respuesta "exacta" y los otros una respuesta "falsa". ¿Acaso la misma respuesta "exacta" significará otra cosa sino que se ha grabado en la memoria del alumno una simple fórmula verbal, y que es capaz de repetirla al pie de la letra? Esto es, evidentemente, cierto. Ahora bien, ningún profesor, ningún verdadero pedagogo, al examinar a sus alumnos, indagará exclusivamente los resultados de sus respuestas, sino que procurará constatar, además, el camino que siguen para llegar por su cuenta a esos resultados. Procurará ponerles un problema o un ejercicio con el que no hayan tenido ocasión de encontrarse, para poder comprobar, a la vista de la respuesta, no sólo los conocimientos por ellos asimilados, sino también el modo como saben emplearlos. Con lo cual se disipará la duda que la expresión puramente pasiva, por muy variada que sea, no está nunca, esencialmente, en condiciones de superar. Existen, evidentemente, discursos pasivos, como existe una expresión pasiva. Esos discursos no trascienden nunca de la órbita del simple lenguaje habitual *(language habit)*. Pero el verdedero discurso, el "logos" preñado de sentido, nada tiene que ver con eso. No es nunca puramente imitativo, sino productivo, creador; y sólo en función de tal, gracias a esta energía inherente a él, acredita y demuestra el discurso aquella otra energía que conocemos con el nombre de "pensamiento".

La verdadera conexión entre el "yo" y el "tú" consiste en la participación en el mundo común del lenguaje, y es la constante intervención activa en este

mundo lo que asegura la relación viva entre aquellos dos factores. Claro está que esta circunstancia puede entenderse y valorarse tanto en un sentido negativo como en un sentido positivo. Antiquísima es la queja de que el lenguaje no sirve solamente para unir, sino también para separar. La filosofía, la mística y la poesía recogen y repiten esta misma queja.

¿Por qué no puede el espíritu vivo mostrarse al espíritu?
Cuando habla el alma, ya no es, ¡ay!, el alma quien habla.

Y, sin embargo, ese anhelo de llegar a conseguir una transmisión directa de nuestros pensamientos y nuestros sentimientos sustraída a todo simbolismo, a toda función mediadora de la palabra y la imagen, no pasa de ser una ilusión. Esta aspiración sólo sería fundada si el mundo del "yo" *existiese* como algo dado y fijo, si la palabra y la imagen no tuviesen otra misión que la de *transferir* a otro sujeto este algo dado. Pero este modo de concebir el problema se vuelve de espaldas al verdadero sentido y a la profundidad real del proceso del lenguaje y la imagen. Si este proceso, si el lenguaje y el arte tuviesen la función exclusiva de tender un puente entre los distintos sujetos, tendría razón de ser la objeción que condena como utópica la esperanza de que ese puente llegue a tenderse. No es posible tender puentes sobre este abismo; cada mundo se pertenece, en último resultado, a sí mismo y no sabe de otro. Pero las cosas no son así, ni mucho menos. Al hablar y al plasmar, los individuos no se limitan a comunicar lo que ya poseen, sino que es así como realmente entran en su posesión.

Cualquier conversación viva y henchida de sentido nos demuestra la verdad de esto que decimos. En ella no se trata simplemente de comunicarse algo, sino de un intercambio de discursos. Y el pensamiento va formándose en este proceso doble y entrelazado. Platón dijo que no hay más acceso al mundo de la "idea" que el de "hablar por medio de preguntas y respuestas". Preguntando y contestando

se entienden el "yo" y el "tú", y no sólo se entienden entre sí, sino que se entienden, además, a sí mismos. Ambos se entrelazan de este modo constantemente. La chispa del pensamiento de cada uno de los dos interlocutores se prende en contacto con las palabras del otro, y gracias a este intercambio, ambos se construyen, por medio del lenguaje, un "mundo común" pleno de sentido. Cuando nos falta este medio, nos sentimos también dudosos e inseguros de lo que poseemos. Todo pensamiento tiene que pasar por la prueba del lenguaje hablado o escrito, y también el sentimiento se prueba y corrobora al expresarse. Todos nosotros hemos pasado por la experiencia de sentirnos, no pocas veces, capaces de las cosas más asombrosas en ese tipo de pensamiento "no formulado" característico de los sueños. Logramos resolver así, como jugando, los problemas más difíciles. Pero, al despertar, todo se esfuma; la necesidad de cifrar en palabras lo conseguido nos lleva a darnos cuenta de que todo aquello no era más que una sombra vana. Por tanto, el lenguaje no es solamente, ni mucho menos, algo que nos aleja de nosotros mismos; es, por el contrario, al igual que el arte, al igual que todas las "formas simbólicas", el camino que nos conduce a nosotros mismos; y es eminentemente creador, por cuanto que sólo gracias a él se constituye nuestra conciencia del yo y nuestra autoconciencia.

Para ello necesitamos recurrir constantemente al doble camino de la síntesis y el análisis, de la separación y la reintegración. Esta relación "dialéctica" no se pone de manifiesto solamente en el diálogo propiamente dicho sino también en el monólogo. También el pensamiento solitario es como dice Platón un "coloquio del alma consigo misma". Por paradójico que pueda parecer cabe afirmar que en el monólogo predomina la función del *desdoblamiento* y en el diálogo la de la *reintegración*. Aquel "coloquio del alma consigo misma" no es posible en efecto,

sin que el alma se desdoble, en cierto modo. Necesita, para ello, asumir el papel del que habla y del que escucha, de quien pregunta y de quien contesta. En este coloquio consigo misma, el alma deja de ser, por tanto, una entidad suelta, un "individuo". Se convierte en "persona", en la acepción etimológica de esta palabra, que recuerda la máscara y el papel del actor. "El concepto de individuo —dice Carlos Vossler— no lleva implícita esta posibilidad, pues es propio de su esencia el permanecer interiormente indivisible. Si los hombres fuesen simplemente individuos, y no personas, no sería posible comprender que pudieran sostener una conversación, ya que ésta es siempre comunicación, es decir, separación y reintegración espiritual... Por eso, el verdadero portador y creador del coloquio es siempre, en última instancia, es decir, si consideramos el problema filosóficamente, una sola persona que se desdobla, para estos efectos, en dos, en varios y en muchos papeles o subpersonas, en cuantos se quiera." [31]

Y esta doble función de todo lo simbólico, la función del desdoblamiento y la reintegración, adquiere un relieve todavía más claro y convincente en el *arte*. "No hay modo más seguro de esquivar el mundo, ni hay modo más seguro de enlazarse a él, que el arte." Estas palabras de Goethe expresan un sentimiento fundamental que vive y se manifiesta en todo gran artista. El artista se halla siempre animado por la poderosa voluntad y la más grande capacidad de comunicación. No descansa ni se siente tranquilo hasta encontrar el camino para hacer sentir a otros lo que vive en él. Pero, al mismo tiempo, se siente precisamente aislado y solitario, arrinconado en los confines de su propio yo, en medio de esta corriente constantemente renovada de comunión con los demás. Y es que ninguna de las obras por él

[31] Karl Vossler, "Sprechen, Gespräch und Sprache" (en *Geist und Kultur in der Sprache*, pp. 12 *s.*).

creadas acierta a retener la muchedumbre de rostros que viven en su interior. Queda siempre en pie, por mucho que se haga para evitarlo, un antagonismo dolorosamente sentido; lo "exterior" y lo "interior" no logran nunca coincidir por entero. Sin embargo, esta limitación, que el artista se ve obligado a reconocer, no se convierte en una barrera para el artista. Éste sigue creando, pues sabe que sólo en la creación puede encontrarse y poseerse a sí mismo. Sólo se siente dueño de su universo y de su propio yo en la forma que acierta a darles.

También el sentimiento religioso nos muestra esta misma dualidad. Cuanto más profundo e íntimo es este sentimiento, más parece retraerse del mundo y desembarazarse de todas las trabas que unen al hombre con el hombre, que lo atan a su realidad social. El creyente sólo conoce dos cosas: a sí mismo y a su Dios; no quiere conocer nada más. *Deum animamque scire cupio*, dice San Agustín, *nihilne plus? Nihil omnino.* ["Quiero conocer a Dios y al ánima. —¿Nada más?—Absolutamente nada más."] Y, sin embargo, en el propio San Agustín, como en los demás genios religiosos, la fuerza de la fe se acredita precisamente al proclamarla. El creyente necesita comunicar a otros su fe, infundirles su pasión y su unción religiosas, para estar seguro de la fe que le anima. Y sólo puede hacerlo por medio de imágenes religiosas, imágenes que empiezan siendo símbolos para acabar convirtiéndose en dogmas. También aquí nos encontramos, pues, con que toda manifestación inicial es ya el comienzo de una enajenación. Ninguna forma espiritual es capaz de sobreponerse a este conflicto interior, y en ello reside su destino y también, en cierto modo, su tragedia inmanente. La desaparición de este conflicto significaría también, al mismo tiempo, la muerte de lo espiritual, cuya vida y cuya misión no son, precisamente, otras que el separar lo unido, para poder luego unir lo separado con mucha mayor fuerza y seguridad.

III

CONCEPTOS "NATURALES" Y CONCEPTOS "CULTURALES"

1

Partíamos de la tesis de que cuantos intentos se hagan para llegar a establecer la diferencia específica entre la "ciencia de la naturaleza" y la "ciencia de la cultura" resultarán poco satisfactorios e insuficientes mientras no nos decidamos a abandonar el campo de la simple lógica y de la teoría de la ciencia.

Para poder señalar con toda nitidez la diferencia investigada, hubimos de remontarnos de la estructura del concepto a la estructura de la percepción. La percepción encierra ya, en germen, como hemos intentado demostrar, aquella misma antítesis que se manifiesta de forma explícita en los dos métodos opuestos empleados por la ciencia de la naturaleza y la ciencia de la cultura. Ninguna dirección de cuantas se disputan el campo en la teoría del conocimiento suele ya hoy poner en duda que todos los conceptos, en cuanto aspiren a transmitirnos cualquier clase de conocimiento de la realidad, tienen necesariamente que "realizarse", a la postre, en la intuición.

Y esta tesis no rige solamente para cada concepto en particular; rige también para los diversos *tipos de conceptos* con que nos encontramos en el mundo de la ciencia. Si estos tipos pretenden ser algo más que simples ficciones, si han de significar algo más que simples nombres convencionales acuñados por nosotros para fines de clasificación, necesariamente tienen que poseer un *fundamentum in re.* Tenemos que poder seguirlos hasta sus últimas fuentes de conocimiento; tenemos que poder demostrar que la diferencia existente entre ellos descansa sobre

una doble dirección originaria de la intuición y la percepción.

Ahora, después de haber sentado así un punto fijo de apoyo y referencia, debemos formularnos nuevamente el problema. Debemos retornar al campo de la lógica e indagar el *carácter lógico de los conceptos culturales.* Cualquier consideración, por superficial que sea, nos enseña, en efecto, que todos ellos poseen ese carácter lógico; que todos ellos, por muy diversos que sean, por mucho que se refieran a objetos distintos, se hallan unidos entre sí por algún "nexo espiritual". Ahora bien, ¿qué clase de nexo es éste, a qué familia pertenecen estos conceptos, qué afinidad existe entre ellos y los conceptos de otra clase?

Tres respuestas sustancialmente distintas han sido dadas, hasta ahora, a esta pregunta. En ellas se refleja claramente la pugna y el conflicto entre las diversas tendencias que siguen luchando por la supremacía en la teoría moderna de la ciencia. La ciencia de la naturaleza, la historia y la psicología se disputan enconadamente el terreno. Y cada una de estas ciencias aparece en la palestra con una presión justificada, que encuentra siempre eco.

Esto precisamente indica que el problema no es de los que se resuelven mediante un simple fallo dogmático. Cada una de estas tres tendencias puede replegarse sobre una posición rodeada de seguras defensas y de la que ningún argumento del adversario es capaz de desalojarla. Y es que los tres campos, el de lo físico, el de lo psíquico y el de lo histórico, pertenecen necesariamente al concepto de "objeto cultural". Son, propiamente, los tres factores que integran ese concepto.

Un "objeto cultural" requiere siempre, en efecto, un substrato físico-material. La pintura va adherida al lienzo, la estatua está tallada en el mármol, el documento histórico se halla materializado por los signos escritos estampados sobre el pergamino o el

papel. Sólo así, incorporada en documentos y monumentos de esta clase, se presenta ante nosotros una cultura pretérita.

Ahora bien, todo esto requiere, al mismo tiempo, para ser comprendido o leído certeramente, una doble interpretación. Es necesario que lo situemos, históricamente, en el período que le corresponde, que descubramos su origen y su antigüedad, y es necesario, asimismo, que sepamos interpretarlo como expresión de determinadas actitudes fundamentales del alma, que encuentren algún eco en nuestra propia sensibilidad. Así, pues, conceptos físicos, históricos y psicológicos concurren siempre en la descripción de un objeto cultural.

Pero el problema que en esta descripción nos sale al paso, no consiste precisamente en el contenido de estos conceptos mismos, sino en la *síntesis* por medio de la cual los compaginamos idealmente, para agruparlos en un nuevo todo, en un todo *sui generis.* Cualquier tipo de consideración que no alcance a explicar satisfactoriamente esta síntesis resultará inadecuado a su objeto. Al avanzar hacia una determinada fase del concepto, lo que importa no son los elementos que en él se contienen, sino la manera peculiar como esos elementos aparecen agrupados y unificados. Por eso, aun siendo indiscutible que en todo objeto cultural se revela un lado físico, un lado psicológico y un lado histórico, ello no quiere decir que este objeto no se oculte a nosotros en su específica y peculiar significación cuando aislamos estos elementos en vez de enfocarlos en su recíproca penetración espiritual. El aspecto físico, el psicológico y el histórico son necesarios, en cuanto tales y cada uno de por sí; pero ninguno de ellos puede ofrecernos la imagen total a que aspiramos siempre en las ciencias de la cultura.

Tropezamos, sin duda, con una dificultad que guarda íntima relación con el estado actual de la lógica y con su desarrollo histórico. Desde Platón

poseemos una lógica de la matemática, y desde Aristóteles una lógica de la biología. Han encontrado aquí seguro asiento y lugar fijo los conceptos matemáticos de relación y los conceptos biológicos de género y especie. Descartes, Leibniz y Kant construyeron la ciencia matemática de la naturaleza, y en el siglo XIX, por último, surgieron los primeros intentos de una "lógica de la historia". En cambio, si posamos la mirada sobre los conceptos fundamentales de la ciencia del lenguaje, de la ciencia del arte y de la ciencia de la religión, vemos que carecen todavía, en cierto modo, de hogar y de patria: estos conceptos no han encontrado todavía su "asiento natural" en el sistema de la lógica.

En vez de demostrar esto por medio de disquiciones abstractas, preferimos ilustrarlo a la luz de ejemplos concretos, tomados del material manejado directamente en su labor por las ciencias de la cultura. El trabajo de investigación como tal ha seguido siempre, en este punto, sus propios caminos; no se ha prestado a tenderse sobre el lecho de Procusto de determinadas distinciones conceptuales, en que la lógica y la teoría del conocimiento se empeñan no pocas veces, en constreñirlo. Por eso, podemos inferir de esta labor directa, mejor que de cualquier otra fuente, el verdadero estado de la cuestión.

Cada ciencia de la cultura va creando determinados conceptos de forma y de estilo, y los emplea para lograr una visión sistemática de conjunto, para establecer una clasificación y una distinción de los fenómenos de que trata. Estos conceptos de forma, a que nos referimos, no son "nomotéticos", ni son tampoco puramente "idiográficos". No son nomotéticos, pues no pretenden establecer tales o cuales leyes generales de las que puedan derivarse deductivamente los fenómenos estudiados. Pero tampoco pueden ser reducidos a una consideración histórica.

Ilustraremos esto, primeramente, fijándonos en la estructura de la ciencia del lenguaje. No cabe duda de que, siempre que sea posible, debemos estudiar el lenguaje en su desarrollo, y de que éste nos permite llegar a las más ricas y fecundas conclusiones. Pero si queremos abarcar en su totalidad la materia que se trata de investigar y explicar, es decir, la totalidad de los fenómenos del lenguaje, tenemos que seguir un camino diferente. Tenemos que partir de lo que Guillermo de Humboldt llama la "forma interior del lenguaje", e intentar adentrarnos en la estructura de esta forma interior. Este problema afecta ya exclusivamente a la *estructura* del lenguaje, se distingue claramente de los problemas de orden histórico y puede y debe ser tratado con independencia de éstos. Podemos saber lo que un lenguaje es en cuanto a su estructura sin necesidad de conocer nada o conociendo muy poco acerca de su desarrollo histórico. Así, por ejemplo, Humboldt fue el primero en establecer el concepto de las "lenguas polisintéticas", ofreciéndonos con su descripción un brillante ejemplo de su análisis lingüístico y formal. Y, sin embargo, no disponía de ninguna clase de datos acerca del nacimiento y del desarrollo histórico de estas lenguas. Y algo parecido a esto ocurre dondequiera que se trata de estudiar las lenguas de los pueblos carentes de escritura. En su *Gramática comparada de las lenguas bantúes*, ha investigado Carlos Meinhof las características particulares de aquellos idiomas que no dividen los nombres sustantivos fijándose en lo que suele llamarse su "género natural" —en masculinos, femeninos y neutros—, sino ateniéndose a otros criterios de clasificación.[32] Es evidente que tampoco en este tipo de análisis intervienen ni pueden intervenir puntos de vista históricos, sin que la ausencia de ellos perjudique en lo más mínimo a la seguri-

[32] Más detalles en *Philosophie der symbolischen Formen*, t. I, pp. 264 *ss.*

dad de nuestros conocimientos en lo tocante a la estructura del lenguaje.

Pasemos ahora de la ciencia del lenguaje a otro de los grandes campos de la ciencia de la cultura: la *ciencia del arte.* Podrá, a primera vista, parecer un intento muy aventurado el de tender un puente entre ambos campos, tan distantes entre sí, en apariencia, por los objetos sobre que versan y por los métodos empleados. Ambas ciencias, sin embargo, por muy distintas que sean, manejan conceptos afines entre sí en cuanto a su forma general y que pertenecen, en cierto modo, a la misma "familia" lógica. Tampoco la historia del arte podría avanzar un solo paso si pretendiera circunscribirse exclusivamente a consideraciones de orden histórico, a la descripción de lo que ha sido y del proceso de su gestación y desarrollo. De ella puede decirse también aquello que decía Platón, de que el *simple* devenir no es capaz de ofrecernos ningún conocimiento científico. Para poder penetrar en el devenir, para poder abarcarlo con la mirada y dominarlo, hay que asegurar antes determinados puntos de sostén y de apoyo en el "ser". El conocimiento histórico se refiere siempre a un determinado conocimiento de la "forma" y de la "esencia", y se basa en él. Esta correlación y esta interdependencia de los dos factores se manifiestan con toda claridad, a cada paso, tan pronto como las investigaciones en el campo de la ciencia del arte se ven obligadas a reflexionar acerca de su propio método.

Esto lo vemos expresado muy claramente en una obra como los *Conceptos fundamentales de la historia del arte,* de Enrique Wölfflin. Este autor se esfuerza en dejar a un lado todo lo especulativo; enjuicia los problemas y se expresa como un puro empírico. Y, sin embargo, insiste expresamente en que los hechos como tales permanecen necesariamente mudos si de antemano *no* afirmamos ciertos puntos de vista conceptuales con arreglo a los cuales deben ser interpre-

tados y ordenados. Es ésta, precisamente, la laguna que su libro se propone llenar. "La investigación de los conceptos —declara ya desde el prólogo de la obra— no ha marchado al mismo paso que la investigación de los hechos." La obra de Wölfflin no trata de ofrecernos, propiamente, una historia del arte; viene a ser, diríamos, algo así como los "Prolegómenos a toda futura historia del arte" que pretenda presentarse como ciencia. "No tratamos —dice el autor explícitamente en un pasaje de su obra— de hacer la historia del estilo pintoresco; nuestro esfuerzo gira en torno de su concepto general." [33]

Ahora bien, este "concepto general" se descubre y se define distinguiendo el estilo pintoresco, neta y precisamente, del estilo *lineal* y contrastándolo a él en todas sus formas y manifestaciones. Lo "lineal" y lo "pintoresco" se contraponen, según Wölfflin, como dos maneras distintas de ver. Son dos modos diferentes de concebir las relaciones espaciales que tienden hacia metas completamente distintas y cada uno de los cuales capta, por lo tanto, un especial aspecto de lo espacial. Lo lineal trata de captar la forma plástica de las cosas; lo pintoresco su apariencia. "Allí se busca la forma fija; aquí, el fenómeno cambiante; allí, la forma permanente, mensurable, limitada; aquí, el movimiento, la forma en función; allí, las cosas en sí; aquí, las cosas en su conexión." [34]

De suyo se comprende que Wölfflin no habría podido llegar a formular esta contraposición de lo "lineal" y lo "pintoresco", ni exponerla con esta nitidez intuitiva, si no se apoyara a cada paso en un gigantesco material histórico, tomado de las artes plásticas. Pero, de otra parte, subraya insistentemente que lo que su análisis trata de destacar no es

[33] Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915, p. 35. (Hay traducción española de Moreno Villa.)

[34] Wölfflin, *op. cit.*, p. 31.

precisamente ningún acaecer histórico singular, que se da una sola vez, es decir, un hecho vinculado a una determinada época y circunscrito a ella. Los conceptos fundamentales de Wölfflin no tienen nada de "idiográficos", como no lo tenían tampoco los de Humboldt. Parte del establecimiento de un estado de cosas perfectamente general; pero oponen a los conceptos generales de clase y de ley, propios de la conciencia general, un algo general de otro tipo y de otro nivel. A la luz de determinadas manifestaciones históricas —por ejemplo, del contraste entre el lenguaje de las formas empleado por el clasicismo y el barroco, de la contraposición que se advierte entre el siglo XVI y el XVII o de las diferencias esenciales entre un Durero y un Rembrandt—, hay que tomar conciencia de una diferencia de formas fundamental. Las manifestaciones singulares pretenden ser otra cosa que ilustraciones paradigmáticas de esta diferencia y no, en modo alguno, el fundamento de la misma.

Según Wölfflin, las formas del "clasicismo" y del "barroco" no se circunscriben a la historia moderna del arte, sino que se dan también en la arquitectura antigua, y brotan incluso en un terreno tan ajeno a ellas como el gótico.[35] Del mismo modo que no podría tampoco captarse la diferencia de que se trata reduciéndola a una diferencia puramente nacional o individual. Las diferencias nacionales e individuales desempeñan, evidentemente, un papel en el desarrollo de los estilos pintoresco y lineal, pero sin que la índole esencial de ambos estilos pueda derivarse de esas diferencias. Lejos de ello, esa índole se nos revela claramente en épocas muy distintas, en culturas nacionales muy diversas y en artistas totalmente diferentes entre sí.

Y también el problema del *desarrollo* de un estilo a base del otro puede plantearse y resolverse, según

[35] Cfr. Wölfflin, *op. cit.*, p. 243.

Wölfflin, sin referirse para nada a esos pretendidos supuestos. La historia del estilo puede ahondar hasta una determina capa fundamental de conceptos que guarden relación con la "representación como tal": "podría escribirse una historia del desarrollo del modo occidental de ver, en que las diferencias de carácter individual y nacional no tuviesen importancia alguna considerable."[36] "Hay un estilo que, orientado en lo esencial hacia lo objetivo, capta las cosas y trata de presentarlas con arreglo a sus proporciones fijas y tangibles, y hay, por el contrario, un estilo que, orientándose más hacia lo subjetivo, toma como base de la representación la imagen con que la visibilidad se presenta realmente a nuestros ojos."[37] Los más heterogéneos artistas pueden participar de ambas formas de estilo. "Para ejemplificar —dice Wölfflin, en un pasaje de su obra— no teníamos, naturalmente, otro procedimiento que el de remitirnos a cada obra de arte concreta, pero cuanto hemos dicho acerca de Rafael y el Ticiano, de Rembrandt y Velázquez, no trata más que de esclarecer la trayectoria general, nunca de poner de relieve el valor específico de la obra en cada caso citada."[38] En esta manera de enfocar el problema reside, incluso, según Wölfflin, el ideal de una historia del arte, que sería, como él mismo dice, una "historia del arte sin nombres".[39] No los necesitaría, por la sencilla razón de que plantearía los problemas refiriéndose no a los individuos, sino a los principios, es decir, a algo "anónimo": a los cambios en cuanto al modo de *ver* las cosas dentro del espacio y a la modificación del sentimiento óptico de la forma y del espacio por ellos condicionada.

Para el lógico resulta extraordinariamente interesante y valioso, desde este punto de vista, observar cómo Wölfflin, por el solo hecho de destacar con

[36] *Ibid.*, p. 13.
[37] *Ibid.*, p. 23.
[38] *Ibid.*, p. 237.
[39] *Ibid.*, p. V.

tanta nitidez los puros *conceptos estructurales* de la ciencia del arte, se ve llevado, sin buscarlo ni darse cuenta de ello, a problemas completamente universales de la "ciencia de las formas". Recurre, lógicamente, a giros que trascienden del campo de la ciencia del arte y que apuntan ya a la *ciencia del lenguaje*. Humboldt no se cansaba de insistir en que la diferencia entre las distintas lenguas era algo más que una simple diferencia de "sonido y signos". Toda forma lingüística expresa, según él, una "visión del mundo" propia, una determinada orientación fundamental del pensamiento y de la representación. Una idea perfectamente análoga a ésta es la que inspira a Wölfflin, sin que para eso haya tenido que apoyarse o inspirarse en el mundo de pensamiento de Humboldt. Wölfflin, sin proponérselo, transfiere el principio de Humboldt del campo del pensamiento y de las representaciones al campo de la intuición y la visión.

Todo estilo artístico puede determinarse, así lo afirma Wölfflin, no sólo con arreglo a determinados factores formales, al modo de dibujar, de trazar las líneas, etc., sino viendo expresada en cada uno de estos factores una determinada orientación de conjunto y, en cierto modo, una actitud espiritual del ojo. Y estas diferencias son mucho más que una simple cuestión de gustos: "entrañan, como algo condicionante y condicionado, el fundamento mismo sobre que descansa toda la visión del mundo en un pueblo".[40] Del mismo modo que las diversas lenguas difieren entre sí en su gramática y en su sintaxis, el lenguaje del arte varía también, en su sintaxis y en su gramática, si vale decirlo, al pasar del estilo lineal al estilo pintoresco. El contenido del mundo no se critaliza, para la intuición, en una forma permanente y siempre igual.[41] Y uno de los princi-

[40] *Ibid.*, p. 251.
[41] *Ibid.*, p. 237.

pales cometidos de la ciencia del arte consiste, precisamente, en estudiar estos cambios en cuanto al modo de captar las cosas y en explicarlos desde el punto de vista de su necesidad interior.

Esto nos lleva a otro problema. Hemos afirmado que los conceptos de forma y estilo propios de las ciencias de la cultura se distinguen claramente tanto de los conceptos de las ciencias naturales como de los conceptos históricos por cuanto que representan una clase de conceptos *sui generis.* Pero, ¿pueden, acaso, reducirse a otro tipo de conceptos, al tipo de los *conceptos de valor?* Sabido es cuán importante papel desempeñan los conceptos de valor en la lógica de la historia, tal como la expone Rickert. Rickert subraya expresamente el hecho de que la ciencia histórica no gira exclusivamente en torno al descubrimiento de hechos individuales, sino que tiene que establecer un engarce, una conexión entre ellos, y afirma que esta síntesis histórica jamás sería posible ni viable sin la referencia a un algo "universal". Pero, en vez de los conceptos del ser sobre que descansa la ciencia de la naturaleza, Rickert sostiene que la historia y, en general, la ciencia de la cultura, giran en torno a un sistema de conceptos de valor. Según esto, la masa de la materia histórica sólo puede organizarse y hacerse accesible al conocimiento histórico siempre y cuando que lo particular sea referido a valores superindividuales de carácter universal.

Sin embargo, tampoco *esta* tesis resiste a una precisa contrastación de las condiciones concretas sobre que descansan las ciencias de la cultura. Existe una diferencia muy sustancial entre los conceptos de estilo y los conceptos de valor. Los conceptos de estilo muestran el "ser" puro, nunca el "deber ser", si bien en ese ser no se trata de las cosas físicas, sino de las "formas". Cuando hablamos de la "forma" de una lengua o de una determinada forma artística, esto nada tiene que ver, de por sí, con una relación

de valor. Puede ocurrir que la fijación de tales formas lleve *aparejados* determinados juicios de valor, pero éstos no tienen nunca una fijación constitutiva para la captación de la forma en cuanto tal; para su sentido y su alcance.

Así, por ejemplo, Humboldt, en sus investigaciones sobre la estructura del lenguaje humano, cree poder establecer una cierta "jerarquía" entre las distintas formas lingüísticas. A la cabeza coloca las lenguas que conocen el mecanismo de la declinación y la conjugación, y esfuérzase por demostrar que este método es, en el fondo, la "única forma regular" que no alcanzan plenamente, en su desarrollo, las lenguas aislantes, aglutinantes o polisintéticas. Distingue, por tanto, dos clases de lenguas: las que acusan esta "forma regular" y las que, en uno u otro sentido, difieren de ella.[42]

Pero es obvio que Humboldt sólo pudo llegar a establecer esta jerarquía de las lenguas después de haber fijado, con sujeción a determinados principios, las diferencias de estructura existentes entre ellas, para lo cual no necesitaba atenerse en lo más mínimo, evidentemente, a ningún punto de vista valorativo.

Pues bien, lo mismo exactamente puede decirse de los conceptos de estilo, en la ciencia del arte. Basándonos en normas estéticas de las que creemos estar seguros, podemos perfectamente dar preferencia a un estilo sobre otro. Pero, el "qué" de cada estilo, es decir, su propia peculiaridad, su carácter específico, jamás lo descubrimos a la luz de estos conceptos normativos, sino recurriendo para ello a otros criterios. Cuando Wölfflin habla de lo "clásico" y lo "barroco", ambos conceptos tienen para él un significado puramente descriptivo, y no envuelven un juicio estético, normativo o de calidad. El primero de los dos conceptos no lleva aparejado, en

[42] Cfr. Humboldt, "Einleitung zum Kawi-Werk", en *Werke* (Akad. Ausgabe), t. VII, 1, p. 252 *ss.*

modo alguno, el sentido adjetivo de lo mejor o lo ejemplar. Del mismo modo que el hecho de que, según la historia del arte nos enseña, al estilo pintoresco siga generalmente al lineal y se desarrolle casi siempre a base de él, no entraña en modo alguno la afirmación de que esta trayectoria represente un "progreso", una superación. Wölfflin ve en ambas formas estilísticas, simplemente, dos soluciones distintas de un determinado problema, igualmente legítimas ambas, desde el punto de vista estético. *Dentro* de cada uno de los dos estilos, podemos discernir lo perfecto de lo imperfecto, lo insignificante o lo mediocre de lo excelente. Pero sería falso aplicar estas diferencias a los dos estilos, en bloque, considerando el uno como superior y el otro como inferior. "La manera pintoresca es la posterior —dice Wölfflin— y no podríamos concebirla en rigor sin la primera, pero esto no quiere decir que sea la absolutamente superior. El estilo lineal supo desarrollar valores que el estilo pintoresco ya no posee, ni puede poseer. Son dos concepciones del mundo orientadas distintamente en cuanto a su gusto e interés en el mundo, pero cada una de las cuales puede, sin embargo, trazar una imagen perfecta de lo visible... De cada una de estas dos orientaciones distintas del interés por el mundo surge una belleza distinta."[43]

Hasta ahora hemos intentado exponer las razones que nos autorizan y nos obligan a asignar a los conceptos culturales un puesto aparte, tanto con respecto a los conceptos históricos como a los axiológicos o de valor, distinguiéndolos de unos y otros en cuanto a su estructura lógica. Pero queda en pie otro problema, hasta ahora no resuelto, a saber: ¿Esta autonomía que postulamos para los conceptos de forma y de estilo puede mantenerse también frente a la ciencia psicológica? O, dicho en otros términos: ¿no se reduce la totalidad de la cultura —el desarrollo

[43] *Ibid.*, pp. 20, 31.

del lenguaje, del arte, de la religión— a un conjunto de procesos anímico-espirituales, todos los cuales caen, *eo ipso*, bajo la jurisdicción de la psicología? ¿Subsiste, en este punto, alguna diferencia; puede abrigarse, con respecto a esto, alguna reserva, alguna salvedad?

Siempre ha habido, en efecto, prominentes investigadores que han pensado así, llegando, en consecuencia, a la conclusión de que no hay que molestarse en buscar una "ciencia de principios" como punto de sustentación de la ciencia de la cultura, puesto que esa es, precisamente, la misión de la psicología.

Hermann Paul ha defendido esta tesis con una gran claridad y una gran fuerza, en el campo de la lingüística. Trátase, bien entendido, de alguien que es, por encima de todo, un historiador del lenguaje, de quien, por tanto, no puede sospecharse que trate de ningún modo los derechos del punto de vista histórico de investigación. Pero esto no es obstáculo para que insista, una y otra vez, en que sin plantear y resolver los problemas de principio, sin establecer previamente las condiciones del desarrollo histórico, en general, sería imposible llegar a ningún resultado histórico concreto. Por eso la historia del lenguaje, al igual que la historia de cualquiera otra forma de cultura, tiene que ir flanqueada siempre, nos dice Paul, por una ciencia que "se ocupe de las condiciones generales de vida de los objetos que se desarrollan históricamente, que investigue, en su naturaleza y en su acción, los factores presentes siempre en todos los cambios". Y estos factores constantes sólo los puede estudiar una ciencia: la psicología. Y, al decir esto, Paul se refiere siempre a la psicología individual, y no, como Stein thal y Lazarus, y más tarde Wundt, a la "psicología de los pueblos". Es por tanto, a la psicología individual a la que se atribuye la misión de resolver los problemas de principio que plantea la teoría del lenguaje: "todo gira en torno al problema de derivar

el desarrollo del lenguaje de las acciones y reacciones que los individuos ejercen los unos sobre los otros".

Cuando Hermann Paul formulaba esta tesis, en las primeras páginas de sus *Principios de la historia del lenguaje*, había alcanzado su punto culminante, en la filosofía y en la teoría general de la ciencia, la enconada pugna entre el método "psicológico" y el método "trascendental". De una parte estaban las escuelas neokantianas, con su postulado de que la primordial y más importante misión de toda investigación crítica del conocimiento era distinguir entre el *quid juris* y el *quid facti*. La competencia de la psicología, en cuanto ciencia empírica, no iba más allá, decían esas escuelas, de las *cuestiones de hecho*, de las que jamás y en modo alguno podían derivarse normas para la solución de los problemas que afectaban a la *validez*.

Esta divisoria entre el "logicismo" y el "psicologismo", que durante largo tiempo dió su impronta a toda la filosofía, ha pasado en cierto modo a segundo plano. Tras largos y difíciles forcejeos de una y otra parte, ha recaído, por fin, una decisión que apenas ya nadie ataca seriamente en el estado actual de las investigaciones. La lógica —tal era la conclusión a que llegaban los psicologistas extremos— es la teoría de las formas y las leyes del pensar. Y no se puede por menos de ver en ella una disciplina psicológica, por cuanto que el proceso del pensar y el conocer sólo puede tener por esecnario la psique.[44]

Husserl se ha encargado de poner al desnudo, en sus *Investigaciones lógicas*, el paralogismo escondido en esta conclusión, persiguiéndolo, por así decirlo, hasta en los últimos rincones. Ha señalado la radical e incancelable diferencia que existe entre la forma, como "unidad ideal de significación", y las vivencias psíquicas, los "actos" de considerar como verdadero,

[44] Cfr. Theodor Lipps, *Grundzüge der Logik*, Hamburgo y Leipzig, 1893, pp. 1 *ss*.

de creer, de enjuiciar, que se refieren a esas unidades de significación y las tienen por objeto.[45] Quedaba descartado con ello el peligro de que la teoría formal de la lógica y la de la matemática pura se vieran reducidas a simples determinaciones psicológicas.

Es cierto que, por lo menos a primera vista, el trazado de semejante línea divisoria parece mucho más difícil en los dominios de las ciencias de la cultura. Cabe, en efecto, preguntarse: ¿existe, en realidad, una determinada "consistencia" del lenguaje, del arte, del mito, de la religión, o se reduce todo lo que conocemos por estos nombres a una serie de actos sueltos, en que los hombres hablan, crean o gozan formas artísticas, exteriorizan su fe mítica o sus creencias religiosas? ¿Existe o queda en pie, como objeto de investigación, algo que no se halle totalmente incluído dentro del círculo en estos actos?

Basta con que nos fijemos en el estado actual del problema para darnos cuanta de que así es, en efecto. También en este punto se ha ido haciendo luz. La *psicología* del lenguaje, la psicología del arte y la psicología de la religión han ido desarrollándose progresivamente, durante los últimos años. Pero ya no abrigan la pretensión de desplazar o condenar al ostracismo a la *teoría* del lenguaje, a la *teoría* del arte o a la *teoría* de la religión. También en esto ha ido definiéndose cada vez más claramente el campo de una pura "teoría de las formas", que maneja conceptos distintos de los de la psicología empírica y debe ser construído por otros procedimientos.

Un ejemplo de ello lo tenemos, principalmente, en la "teoría del lenguaje" de Carlos Bühler. Cosa tanto más importante cuanto que este autor aborda los problemas del lenguaje como psicólogo y sin volverse jamás de espaldas a este punto de vista en

[45] Cfr., especialmente, Husserl, *Logische Untersuchungen*, t. I, cap. 8.

el curso de su investigación. Lo cual no es obstáculo para que comprenda y manifieste que la "esencia" del lenguaje no puede cifrarse en investigaciones de tipo histórico ni en indagaciones de carácter psicológico, exclusivamente. Ya en el prólogo a su obra insiste en que interroga al lenguaje preguntándole "¿qué eres?", y no "¿de dónde vienes?" Es, como se ve, la antigua pregunta filosófica del τί ἐστι. Se reconoce a la "sematología", desde el punto de vista metodológico, su plena sustantividad. De aquí que Bühler abogue en pro de la tesis de la idealidad del objeto "lenguaje", y lo haga precisamente como psicólogo y partiendo de sus análisis psicológicos: "Las formaciones lingüísticas —nos dice— son, platónicamente hablando, objetos ideales, o, hablando lógicamente, clases de clases, como los números o los objetos de una superior formalización del pensamiento científico." [46] Esto explica, al propio tiempo, que "tiene que considerarse como inaceptable y someterse a revisión la subordinación total de la lingüística a la serie de las 'ciencias idiográficas' ". Según Bühler, las investigaciones en torno al lenguaje carecerán de patria si nos empeñamos en "reducirlas" a uno de dos campos: el del estudio de los hechos históricos o el campo de la física y la psicología.[47]

Desde este punto de vista en que se sitúa Bühler, no tendrán ya ninguna razón de ser los litigios fronterizos entre la filosofía y la psicología del lenguaje. Y es lo cierto que, hoy, las cosas han avanzado tanto que casi podremos considerar anticuadas y superadas esta clase de disquisiciones. Los diferentes problemas han ido definiéndose y deslindándose clara y nítidamente. De una parte, es evidente que jamás podría crearse una *teoría* del lenguaje sin apoyarse continuamente en los resultados de la historia y la psico-

[46] Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, 1934, pp. 58 *ss.* (Hay ed. españ.)
[47] *Ibid.*, p. 6.

logía del lenguaje. ¿Qué duda cabe de que semejante teoría no puede erigirse en el vacío, por la vía de la abstracción y la especulación? Pero, de otra parte, a nadie se le ocurriría tampoco, hoy, negar ni poner siquiera en duda que la investigación empírica, así en el campo de la lingüística como en el de la psicología del lenguaje, presupone necesariamente y maneja a cada paso conceptos tomados de la "teoría de las formas". Quien se para a investigar, por ejemplo, por qué orden aparecen, en la evolución lingüística del niño, las diferentes clases de palabras, en qué fase pasa el niño de las "locuciones de un solo vocablo" a las oraciones "paratácticas" y de éstas a las "hipotácticas",[48] es evidente que se basa, para ello, en la significación de ciertas categorías fundamentales de la teoría de las formas, de la gramática y la sintaxis.

Y no es éste, ni mucho menos, el único caso en que se revela a cada paso cómo la investigación empírica se pierde en problemas puramente ficticios y se enreda en insolubles antinomias cuando no le acompaña de continuo una reflexión conceptual cuidadosa sobre lo que el lenguaje "*es*". Ya hemos visto cómo Wölfflin, en sus *Conceptos fundamentales de la teoría del arte*, se queja de que la investigación en torno a los conceptos de este campo de estudio no guarda proporción con la que versa sobre los hechos. Quejas parecidas a éstas menudean cada vez más, también, en el campo de la psicología del lenguaje.

Citaremos, en apoyo de esto, el importante ensayo que G. Révész acaba de publicar con el título de "Las formas humanas de comunicación y el llamado lenguaje de los animales".[49] Parte el autor de la tesis de que las incontables "observaciones" que

[48] Cfr. acerca de esto, por ejemplo, Clara y William Stern, *Die Kindersprache*, 2ª ed., Leipzig, 1920, caps. XII-XV.

[49] *Nederl. Akademie van Wetenschappen*, vol. XLIII, números 9 y 10, 1940, y XLIV, núm. 1, 1941.

se ha creído hacer acerca del "lenguaje de los animales", y muchos, si no la mayoría, de los experimentos realizados en este campo, han resultado dudosos e infecundos, por la sencilla razón de que, al hacerlos, no se parte de un *concepto* claro y preciso del lenguaje, lo que vale tanto como decir que no se sabe lo que se investiga e indaga. Es necesario, nos dice el autor, si se quiere llegar a resultados positivos, cambiar radicalmente de método. "Debemos comprender claramente que el problema del llamado lenguaje de los animales no puede resolverse a base exclusivamente de hechos de psicología animal. Cualquiera que, imparcialmente, someta a un examen crítico las tesis y las teorías establecidas por los especialistas en psicología animal y en la evolución de las especies llegará necesariamente a la conclusión de que no es posible resolver con certeza lógica el problema planteado remitiéndose a las diferentes formas animales de comunicación y a los resultados conseguidos en la domesticación de animales, formas y resultados que, a su vez, admiten las más contradictorias interpretaciones. Hay que esforzarse, por tanto, por encontrar un punto de partida lógicamente valedero, desde el que podamos dar una interpretación natural racional a los hechos de la experiencia. Y este punto de partida tiene que ofrecérnoslo la *definición del concepto del lenguaje*... Si nos tomamos... el trabajo de considerar lo que se llama el lenguaje de los animales desde el punto de vista de la filosofía y la psicología del lenguaje —lo que es, a nuestro modo de ver, la única actitud defendible—, no sólo renunciaremos a este concepto del lenguaje animal, sino que, al mismo tiempo, nos percataremos hasta el fondo de todo lo que tiene de absurdo el planteamiento del problema en su forma actual."

No es este lugar indicado para examinar a fondo los argumentos, a nuestro juicio muy importantes, en que se apoya Révész para llegar a esta conclusión. Hemos querido citar sus palabras simplemente para

que se vea hasta qué punto el problema de la *estructura* del lenguaje informa toda la investigación empírica y cómo ésta no puede encontrar el "seguro camino de la ciencia" a menos que deje paso a la reflexión lógica. La frase de Kant acerca de las relaciones entre la razón y la experiencia vale tanto para las ciencias de la cultura como para la ciencia de la naturaleza: "la razón tiene que anticiparse con principios a sus juicios, y obligar a la naturaleza a que conteste a sus preguntas, pero no dejarse llevar de ella como de las riendas, ya que de otro modo jamás las observaciones fortuitas, recogidas sin arreglo a plan alguno previo, llegarían a ensamblarse bajo una ley necesaria, que es precisamente lo que la razón busca y necesita".

Después de haber deslindado así los conceptos de forma y estilo de las ciencias de la cultura, distinguiéndolos de otras clases de conceptos, podemos abordar un problema de importancia decisiva para la aplicación de estos conceptos a los distintos fenómenos que se ofrecen a nuestra observación. Si queremos llegar a entender una ciencia en su estructura lógica, lo primero que tenemos que hacer es ver con claridad de qué modo esta ciencia *subsume lo particular en lo universal.*

Debemos, sin embargo, advertir que este problema hay que resolverlo guardándose muy mucho de caer en un formalismo unilateral. No existe, en efecto, ningún esquema general al que podamos remitirnos para esta operación. El *problema* existe para todas las ciencias y es el mismo para todas, pero su *solución* sigue caminos muy diferentes. Y esta diferencia no es casual, sino que acusa en cada caso un tipo propio y específico de conocimiento.

No cabe duda de que constituía una solución poco satisfactoria del problema la de enfrentar a los "conceptos universales" de la ciencia natural los "conceptos individuales" de las ciencias históricas. Semejante separación no sirve, en cierto modo, más que para

romper el hilo vital del concepto. Todo concepto se propone ser, si nos fijamos en su función lógica, una "unidad de lo múltiple", un vínculo de relación entre lo individual y lo universal. Si aislamos uno de estos dos momentos, destruiremos con ello la "síntesis" que todo concepto, por el mero hecho de serlo, se propone conseguir. "Lo particular —dice Goethe— depende eternamente de lo universal, y lo universal debe eternamente someter a su imperio a lo particular."

Ahora bien, el modo de esta "subsunción", de este acomodamiento de lo particular en lo universal, no es el mismo en todas las ciencias. Varía según que se trate del sistema de los conceptos matemáticos o del de los conceptos naturales empíricos; y varía también si enfrentamos a este último sistema el de los conceptos históricos. La relación cobra su mayor sencillez cuando se logra expresar lo universal bajo la forma de un *concepto de ley*, del que cabe derivar deductivamente los distintos "casos". Es así, por ejemplo, como de la ley de la gravitación de Newton "se siguen" las reglas de Keplero sobre los movimientos planetarios o las reglas sobre los movimientos periódicos de las mareas.

Todos los conceptos de la ciencia empírica de la naturaleza aspiran de un modo o de otro a realizar este ideal, aun cuando no todos ellos puedan, ciertamente, lograrlo inmediatamente ni del mismo modo. La tendencia es siempre la misma, a saber: convertir la *coexistencia* empírica de las determinaciones, lo único que de momento ofrece la observación, elaborándolas mentalmente, en una relación distinta, en la que una cosa está *condicionada* por otra. Esta forma de "subsunción" se logra tanto mejor y de un modo tanto más perfecto cuanto más se refieren a conceptos *teóricos* y se van convirtiendo poco a poco en ellos los conceptos *descriptivos* de la ciencia natural. Logrado esto, dejan de existir, en rigor, las determinaciones particulares del concepto empírico. Poseemos entonces, como en los conceptos matemáticos puros,

una determinación fundamental, de la que se desprenden y pueden derivarse de un modo cierto las demás.

Así es como, por ejemplo, la física teórica moderna ha logrado reducir a una fuente común todas las "propiedades" dispersas de una determinada cosa, todas las determinaciones que se expresan en una constante física o química. Esta ciencia nos muestra que las propiedades de un elemento, descubierta cada una de ellas al principio mediante la observación empírica, son todas funciones de una determinada magnitud, la magnitud "peso atómico", y se hallan en conexión "legal" con el "número de orden" del elemento. De donde se deduce que una determinada materia empíricamente dada, un determinado metal, sólo puede subsumirse dentro del concepto "oro" cuando revele la propiedad fundamental y, por ende, todas las demás que de ella se derivan. Y no cabe, en esto, la menor vacilación: sólo catalogaremos como "oro" aquel metal que posea determinado peso específico, fijado cuantitativamente con todo rigor, que acuse un determinado rendimiento como vehículo conductor de electricidad, un determinado coeficiente de elasticidad, etc.

Sufrirá, sin embargo, una grande e inmediata decepción quien espere de los conceptos de forma y estilo propios de las ciencias culturales algo parecido. Estos conceptos llevan consigo, al parecer, una vaguedad muy característica, a la que no son capaces de sobreponerse. En estas ciencias es posible también *ordenar* de algún modo lo particular dentro de lo universal; lo que ya no cabe tan perfectamente es *subordinarlo.* Nos contentaremos con ilustrar esto por medio de un ejemplo concreto.

En su obra *La Cultura del Renacimiento,* Jacobo Burckhardt traza el retrato clásico del "hombre renacentista". Sus rasgos fisonómicos son de todos conocidos. El "hombre del Renacimiento" acusa deter-

minadas cualidades características, que le distinguen claramente del "hombre de la Edad Media". Entre ellas se destacan su alegre sensualismo, su interés por la naturaleza, su enraizamiento en lo "terrenal", su propensión a compenetrarse con el mundo de las formas, su individualismo, su paganismo, su amoralismo. La investigación empírica se lanzó a la busca y captura del "hombre del Renacimiento" pintado por Buckhardt, y lo cierto es que no lo encontró por ninguna parte. No ha sido posible descubrir un solo individuo histórico en quien aparezcan reunidos realmente todos los rasgos señalados por Buckhardt como los elementos constitutivos de su cuadro.

"Si intentamos estudiar de un modo puramente inductivo —dice Ernesto Walser, en sus *Estudios sobre la concepción renacentista del mundo*— la vida y el pensamiento de las personalidades más descollantes del Quattrocento, de un Colucio Salutati, de un Poggio Bracciolini, de un Leonardo Bruni, de un Lorenzo Valla, de un Lorenzo el Magnífico o de un Luigi Pulci, llegamos generalmente a la conclusión de que las características apuntadas *no* cuadran en absoluto al personaje concretamente estudiado. Cuando tratamos de comprender los 'rasgos característicos' que hasta ahora hemos ido agrupando uno por uno, viéndoles en su estrecha conexión con la vida del personaje de que se trata y, sobre todo, con toda la ancha corriente de la época, cambian totalmente de aspecto. Agrupando los resultados de la investigación inductiva, va dibujándose poco a poco una nueva imagen del Renacimiento, en la que se mezclan la piedad y la impiedad, lo bueno y lo malo, el anhelo celestial y los placeres terrenales, lo mismo que en la otra, pero de un modo infinitamente más complicado. La vida y los afanes de todo el Renacimiento no pueden derivarse de *un solo* principio, del individualismo y el sensualismo, como tampoco puede reducirse a un

principio único la tan decantada unidad de cultura de la Edad Media."[50]

Estas palabras de Walser son, indudablemente, muy atinadas, y nos sumamos a ellas sin reservas. Quien se haya preocupado alguna vez de investigar sobre un terreno concreto la historia, la literatura, el arte o la filosofía del Renacimiento confirmará estos juicios por su propia experiencia y podrá documentarlos de muy diversos modos.

Ahora bien, ¿acaso viene esto a refutar el concepto burkhardtiano? ¿Debemos considerar este concepto, en un sentido lógico, como correspondiente a la clase cero, es decir, como una clase en la que no entra ningún objeto? Así sería, en efecto, si se tratase de uno de esos conceptos genéricos obtenidos mediante el cotejo empírico de los casos concretos, por la vía de lo que suele llamarse "inducción". No cabe duda de que el concepto de Burckhardt, medido por este rasero, no resistiría la prueba. Pero es precisamente este *supuesto* el que debe ser corregido lógicamente, por falso. No cabe duda de que este gran historiador de la cultura del renacimiento no pudo trazar su retrato del hombre renacentista sino apoyándose en un formidable material de hechos. La muchedumbre de datos en que se basa, y la fuerza de ellos, nos causan pasmo, cuando estudiamos su obra. Lo que ocurre es que la "mirada panorámica" que Buckhardt proyecta sobre este cúmulo de hechos, la síntesis histórica a que la reduce se diferencia sustancialmente de la síntesis obtenida mediante los conceptos empíricos de la ciencia natural. Podemos, si queremos, llamar a esto "abstracción", pero sin perder de vista que se trata de aquel proceso al que Husserl daba el nombre de "abstracción ideadora". Nadie puede esperar ni exigir que los resultados de esta clase de "abstracción" coincidan nunca exactamente con un caso concreto. Tampoco la

[50] Ernst Walser, "Sutdien zur Weltanschauung der Renaissance" recogidos ahora en *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*, 1920, Basilea, 1932, p. 102.

"clasificación" puede, en estos casos, efectuarse del mismo modo en que clasificamos, por ejemplo, bajo el concepto "oro" un determinado cuerpo concreto, un trozo de metal en que se dan todas y cada una de las condiciones que conocemos como características del oro. Cuando decimos que Leonardo da Vinci y el Aretino, Marsiglio Ficino y Maquiavelo, Miguel Ángel y César Borgia son "hombres del Renacimiento", no queremos afirmar, ni mucho menos, que en todos ellos se da una característica determinada, de contenido precisado. Nada de eso. Sabemos que entre esos personajes existen diferencias y hasta contradicciones. Lo único que con respecto a ellos afirmamos es que, pese a estas contradicciones y diferencias y hasta tal vez en razón a ellas mismas, todos los personajes enumerados presentan entre sí una cierta trabazón ideal, que cada uno de ellos contribuye a su modo a formar el cuadro de lo que llamamos el "espíritu" o la cultura del Renacimiento.

Es una unidad de dirección, no una unidad de *ser*, lo que con eso queremos expresar. Todos estos individuos pertenecen a la misma categoría de hombres, no porque sean iguales o semejantes entre sí, sino porque cooperan a una *tarea* común, que podemos considerar como nueva con respecto a la Edad Media y que sentimos y expresamos como el "sentido" característico de la época del Renacimiento. Todos los conceptos sencillos de estilo de las ciencias de la cultura pueden reducirse, cuando se los analiza a fondo, a estos conceptos de sentido. El estilo artístico de una época jamás podría definirse si no se agrupasen mentalmente en una unidad todas las diversas manifestaciones, a las veces aparentemente dispares, del arte de esa época, si no se las concibiera, para emplear la expresión de Riegl, como manifestaciones de una determinada "voluntad artística".[51] Esta cla-

[51] Cfr. Alois Riegl, *Stilfragen* (1893) y *Spätrömische Kunstindustrie* (1901).

se de conceptos *caracterizan,* ciertamente, pero no *determinan:* no puede derivarse de ellos lo particular que encuadra. Sería igualmente falso, sin embargo, concluir de aquí que lo que estos conceptos nos ofrecen es una simple descripción intuitiva, y no una caracterización conceptual, si bien se trata de una caracterización muy peculiar, de una labor lógico-espiritual *sui generis.*

Detengámonos en este punto y, antes de seguir adelante, volvamos desde él la mirada sobre nuestras anteriores consideraciones. El resultado del análisis lógico de los conceptos de estilo sólo adquiere su plena y verdadera significación si lo comparamos con el resultado del análisis fenomenológico. Y, al hacerlo, nos encontramos no ya con un paralelismo, sino con una auténtica interdependencia. La diferencia que existe entre los conceptos de forma y estilo y los conceptos de cosa u objetivos expresa, traducido a un lenguaje puramente lógico, precisamente aquella diferencia que anteriormente pudimos apreciar en cuanto a la estructura de nuestras percepciones. Es, por así decirlo, la traducción lógica de una oposición entre dos tendencias, oposición que, como tal, no se presenta en el mundo de los conceptos, sino que hunde sus raíces en el suelo de las percepciones. El concepto expresa "discursivamente" lo que la percepción entraña en forma de conocimiento puramente "intuitivo". La "realidad" que captamos en la percepción y en la intuición inmediata aparece ante nosotros como un todo en que no se dan nunca separaciones bruscas. Y, sin embargo, este todo es a la par "uno y doble", ya que lo captamos, de una parte, como una realidad objetiva y, de otra, como una realidad "personal".

Uno de los primeros problemas de toda crítica del conocimiento consiste en esclarecer la constitución lógica de cada una de estas dos formas fundamentales de la vivencia. Este problema fue resuelto en términos breves e impresionantes por Kant, en lo

tocante al mundo de las cosas, a lo que llamamos la realidad "física". Es real todo lo que se halla en conexión con las condiciones materiales de la experiencia, con la sensación sometida a leyes universales. La realidad en sentido físico no se reduce, ni mucho menos, a las sensaciones; no se circunscribe al "aquí" y al "ahora" concretos. Coloca este aquí y el ahora dentro de una conexión sistemática universal, los acomoda en el sistema del espacio y el tiempo. Toda la construcción conceptual que la ciencia lleva a cabo sobre la "materia" de las sensaciones tiende siempre, en último término, a esta *sola* meta. Esta labor se ha ido haciendo cada vez más rica y multiforme a medida que se desarrollaba la ciencia, y el análisis lógico encargado de investigar en detalle su trayectoria nos va revelando su creciente sutileza.

Sin embargo, en la medida en que cabe en esto una simplificación esquemática, podemos reducir dicha labor, esencialmente, a dos aspectos fundamentales. Los dos rasgos sustanciales del mundo físico son, en efecto, la *constancia de las propiedades* y la *constancia de las leyes*. Si podemos hablar de un "cosmos" es porque hacemos que se detenga, de un modo o de otro, el flujo heraclitiano del devenir, porque somos capaces de extraer de él ciertas determinaciones estables y permanentes. Y esta transición no se da solamente allí donde aparece la teoría filosófica y científica, con sus exigencias sustantivas. No, la tendencia a esta "consolidación" va ya aparejada a la percepción misma, la cual, desprovista de ella, jamás llegaría a ser una percepción de "cosas". La acción de nuestros sentidos, la acción de ver, de oír, de tocar, se encarga de dar el primer paso previo a la formación de todo concepto y en el que éste tiene necesariamente que apoyarse. Comienza ya así aquel proceso de selección gracias al cual distinguimos el color "real" de un objeto de su color aparente, su verdadero tamaño de lo que no es más que la apariencia de él, etc.

La psicología y la fisiología modernas de la percepción han venido a esclarecer nítidamente este problema y a investigarlo desde todos los puntos de vista. El problema de la constancia perceptiva constituye uno de los problemas más importantes de esas disciplinas, y uno de los más fecundos desde el punto de vista de la teoría del conocimiento. En efecto, partiendo de aquí, puede tenderse un puente que una el conocimiento perceptivo con los conceptos superiores de la ciencia exacta, principalmente con el concepto matemático de grupos.

En este punto, la ciencia sólo se distingue de la percepción —aunque la distinción encierra, ciertamente, una importancia extraordinaria— en que aquélla exige una *determinación* rigurosa, mientras que ésta se contenta con una simple *apreciación*.[52] La ciencia, necesita, por tanto, para alcanzar su meta, desarrollar métodos propios y nuevos. Determina la "esencia" de las cosas por medio de conceptos numéricos, de constantes físicas y químicas características de cada clase de objetos. Y establece la trabazón engarzando estas constantes por medio de relaciones funcionales fijas, por medio de ecuaciones que nos revelan cómo unas magnitudes dependen de otras. Sólo así logramos levantar el recio andamiaje de la realidad "objetiva"; queda constituído, de este modo, el mundo objetivo común. Claro está que este resultado se logra a costa de un sacrificio. Este mundo de las cosas es un mundo radicalmente carente de alma; en él queda no ya desplazado, sino eliminado y, aun más, extinguido, cuanto recuerde la vivencia "personal" del yo.

En *esta* imagen de la naturaleza no puede, por tanto, encontrar asiento ni cabida la cultura humana. No obstante, la cultura es también un "mundo intersubjetivo", es decir, un mundo que no existe "en

[52] Más detalles en nuestro ensayo "Le concept de groupe et la théorie de la perception", en *Journal de Psychologie*, 1938, pp. 368-414.

mí", sino que tiene que ser accesible a todos los sujetos, dar a todos ellos la posibilidad de participar en él. Lo que ocurre es que la forma de esta participación difiere totalmente de la que nos revela el mundo físico. En vez de referirse al mismo cosmos de las cosas en el tiempo y el espacio, en la cultura humana los sujetos se encuentran y se agrupan de otro modo: en una actividad común. Al desarrollar esta actividad conjunta, se reconocen los unos a los otros, adquieren la conciencia mutua de lo que son, por medio de los diversos mundos de formas de que se compone la cultura.

También en este terreno es la percepción la encargada de dar el paso primero y decisivo, el que conduce del "yo" al "tú". Pero la vivencia puramente pasiva de la expresión no basta para ello, como no basta la simple sensación, la mera "impresión" para llegar al conocimiento objetivo. La verdadera "síntesis" sólo se logra por medio de aquel intercambio activo que se nos presenta, bajo una forma típica, en cualquier "entendimiento" alcanzado por el vehículo del lenguaje. La constancia que en este caso necesitamos y podemos conseguir no es la constancia de propiedades o de leyes, sino la constancia de significaciones.

Cuanto más se desarrolla la cultura y más se despliega en campos diversos, mayor riqueza y multiformidad va cobrando este mundo de significaciones. El hombre vive en las palabras del lenguaje, en las imágenes de la poesía y de las artes plásticas, en las formas de la música, en los cuadros forjados por la imaginación y la fe religiosas. Así y sólo así "sabemos" los unos de los otros. Este saber intuitivo no acusa todavía el carácter propio de la "ciencia". Para entendernos los unos a los otros hablando no necesitamos saber filología ni gramática; para sentir una emoción artística "natural" no necesitamos conocer la historia del arte ni la estilística. Pero esta comprensión "natural" pronto llega a su límite. Del

mismo modo que la mera percepción sensible no puede penetrar en las profundidades del espacio cósmico, tampoco los elementos de la intuición pueden adentrarse en las profundidades de la cultura. En uno y otro caso podemos alcanzar tan sólo lo próximo; lo lejano se pierde en la oscuridad y entre la bruma.

Para rasgar las tinieblas de la lejanía hay que recurrir a la ciencia. La ciencia natural penetra con sus rayos en la espesura de lo lejano al elevarse al conocimiento de las leyes universales, para el que no hay cerca ni lejos. Comienza con observaciones de lo que sucede a nuestro alrededor, parte de las reglas que encuentra en la caída de los cuerpos en el espacio, para luego ensanchar este hallazgo hasta convertirlo en la ley universal de la gravitación, aplicable a la totalidad del espacio cósmico.

Esta forma de universalidad no es asequible a la ciencia de la cultura. No puede ésta desembarazarse del antropomorfismo y el antropocentrismo. Su objeto no es el mundo como tal, sino sólo una determinada órbita de él, la cual, contemplada desde el punto de vista puramente espacial, se nos revela como algo muy insignificante. Pero si esta ciencia se detiene en el mundo de los hombres, quedando por tanto prisionera dentro de los estrechos límites de la existencia terrenal, aspira, en cambio, a abarcar por completo este estrecho dominio. No tiene por meta la universalidad de las leyes, pero tampoco se contenta con la individualidad de los hechos y los fenómenos. Levanta frente a una y otra un ideal propio de conocimiento. Aspira a conocer la *totalidad de las formas* en que se despliega la vida humana. Estas formas son infinitamente diferenciadas y, sin embargo, no carecen de unidad estructural. En fin de cuentas, es siempre "el mismo" hombre quien se manifiesta constantemente ante nosotros, en mil revelaciones y bajo mil máscaras distintas. Claro está que no cobramos conciencia de esta identidad por me-

dio de la observación, pensando y midiendo, ni podemos tampoco descubrirla por la vía de la inducción psicológica. Es la acción y solamente ella la que nos la revela y demuestra. Una cultura nos es accesible cuando penetramos activamente en ella; y esta penetración no se halla vinculada al presente inmediato. Las diferencias de tiempo, las diferencias del antes y después se relativizan en este caso, lo mismo que en la captación propia de la física y la astronomía se relativizan las diferencias de espacio, las diferencias entre el aquí y el allí.

Para lograr ambas cosas necesitamos de la mediación extraordinariamente sutil y complicada de los conceptos. El resultado perseguido se alcanza, en un caso, por medio de los conceptos de cosas y de leyes; en el otro, mediante los conceptos de formas y estilos. El conocimiento histórico forma parte imprescindible de este proceso, pero no es un fin en sí, sino simplemente un medio. La misión de la historia no consiste exclusivamente en darnos a *conocer* el ser y la vida pasados, sino también en que nos procura el *interpretarlos*. El simple conocimiento del pasado sería, para nosotros, una "imagen muerta sobre el papel" si en él no intervinieran otras fuerzas que las de la memoria reproductiva. Los hechos y acaeceres atesorados por la memoria se convierten en recordación rica cuando los acomodamos en nuestro interior, si los asimilamos a él. Decía Ranke que la verdadera misión del historiador consiste en describir "cómo ha sido realmente". Pero, aun aceptando esta frase como buena, importa mucho no perder de vista que lo "sido" cobra una nueva significación cuando se lo contempla desde el ángulo visual de la historia. La historia no es simplemente cronología, y el tiempo histórico no es precisamente el tiempo físico-objetivo. Para el historiador, el pasado no es, a la manera como lo es para el naturalista, mero "pasado", sino que posee y conserva un "presente" propio y peculiar. El geólogo nos habla de la forma pasada de la tierra; el

paleontólogo nos informa acerca de las formas orgánicas muertas, desaparecidas. Todo ello "fue" en su día, y no puede restaurarse ni en su existencia ni en su modo de ser. La historia, por el contrario, no proyecta nunca ante nosotros un ser puramente pasado, sino que trata de hacernos comprender la vida pretérita. Cierto que no está en sus manos resucitar la vida pasada, pero sí aspira a conservar su forma pura. A ello se encamina, en última instancia, la multitud de conceptos de forma y estilo que las ciencias de la cultura establecen: de otro modo jamás sería posible la "reavizoración", la "palingenesia" de la cultura. Lo único que materialmente se conserva del pasado son los "monumentos" históricos, las palabras escritas, las imágenes, el bronce y las piedras. Para que estos "monumentos" se conviertan en historia, para que cobren vida histórica, es necesario que sepamos ver en ellos símbolos, que no sólo nos permiten conocer determinadas formas de vida, sino reanimarlas para nosotros.

2

Los ataques más importantes a que se ve expuesta toda teoría que reivindique la autonomía lógica de los conceptos de estilo son los que el naturalismo del siglo XIX hubo de formular contra esta pretensión de autonomía. El intento más agudo y más consecuente que hasta ahora se ha hecho para combatir la propia peculiaridad de esta clase de conceptos es el que va asociado al nombre de Hipólito Taine. Intento tanto más atractivo y tentador cuanto que Taine no se contentó simplemente con exponer la teoría, sino que se esforzó, además, por ponerla en práctica. En su *Filosofía del arte* y en su *Historia de la literatura inglesa* encontramos brillantemente aplicada la tesis de este autor.

Sobre un material que abarca casi todas las grandes épocas de la historia de la literatura y el arte tra-

ta Hipólito Taine de demostrar que la ciencia literaria y la estética sólo pueden ser tratadas de un modo verdaderamente científico a condición de que renuncien a toda posición aparte. En vez de empeñarse en distinguirse a su manera de la ciencia de la naturaleza, deben, por el contrario, sumirse por entero en ella. Todo conocimiento científico es, en rigor, un conocimiento causal, y del mismo modo que no existen dos serie de causas, las "espirituales" y las "naturales", no puede tampoco existir una "ciencia del espíritu" al lado de la "ciencia de la naturaleza".

"El método moderno a que yo intento ajustarme —dice Taine— y que empieza a imponerse en todas las ciencias de la cultura [los franceses las llaman *sciences morales*] consiste en considerar las obras humanas, especialmente las obras de arte, como hechos y productos cuyas características cabe señalar y cuyas causas cabe investigar: no más que eso. La ciencia no repudia ni perdona; sencillamente, comprueba y explica... Procede exactamente lo mismo que la botánica, la cual estudia con el mismo interés el naranjo que el laurel, el álamo o el pino. Es, en realidad, una especie de botánica, con la diferencia de que no versa sobre las plantas, sino sobre las obras del hombre. Sigue, en este respecto, la tendencia general que hoy acerca las ciencias del espíritu a las ciencias naturales y que, al ajustarlas a los principios y a las directrices críticas de éstas, les infunde la misma seguridad y les asegura el mismo progreso." [53]

Sabido es el modo como Taine ha intentado resolver el problema planteado en las líneas anteriores. Es evidente que, para poder reducir la ciencia de la cultura a los principios propios de la ciencia de la naturaleza, lo primero que hay que hacer es sobreponerse a la confusa multiformidad del acaecer cultural. Lo mismo en el lenguaje que en el arte, en

[53] Taine, *Philosophie de l'art*, primera parte, cap. I, § 1. (Hay trad. española.)

la religión, en la vida del Estado y de la sociedad, nuestra mirada no acierta a discernir, a primera vista, más que una abigarrada variedad y una sucesión constante de formas sueltas y dispares. Ninguna de ellas es igual a la otra; ninguna se repite jamás exactamente de la misma manera. Pero este abigarramiento y esta confusión no deben cegarnos. También en estas materias debe el conocimiento marchar por los mismos derroteros que en las ciencias naturales, reduciendo los hechos a leyes y las leyes a principios. Desaparece, así, la apariencia de lo multiforme, cediendo el paso a una uniformidad y una simplicidad que nada tienen que envidiar a la ciencia exacta de la naturaleza. Acabamos descubriendo, de este modo, así en el acaecer físico como en el acaecer espiritual, determinados factores constantes, determinadas fuerzas fundamentales, que actúan siempre del mismo modo. "Hay una serie de grandes causas generales que dan como resultado la estructura general de las cosas y la marcha general de los acontecimientos. Las religiones, la filosofía, la poesía, la industria y la técnica, las formas de la sociedad y de la familia no son, en última instancia, sino el sello que esta causa general imprime en cuanto acaece." [54]

No es cosa de aquilatar aquí hasta qué punto ha logrado Taine probar *intrínsecamente* la verdad de esta su tesis fundamental, de la tesis del más riguroso determinismo.[55] Lo que a nosotros nos interesa es el lado *lógico* del problema, son los conceptos en que Taine se basa y el método de que se vale en su interpretación de los fenómenos de la cultura. Para mantenerse fiel a su principio tendría que des-

[54] Taine, *Histoire de la littérature anglaise*. Introducción. (Hay trad. española, Calpe.)

[55] Acerca de este problema, cfr. nuestro estudio "Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie", en Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterherts-Samhälles Handlingar, 5e följden, Ser. A., vol. 7, núm. 3, Göteborg, 1939.

arrollar los "conceptos de la cultura" partiendo de los "conceptos de la naturaleza". Tendría que demostrar que los primeros se acoplan directamente a los segundos y brotan de ellos. Y no cabe duda de que ésta era la meta que creía haber alcanzado al proclamar su famosa trilogía de los criterios de la ciencia, de la cultura. Estos tres criterios, a saber: los conceptos de *raza, medio* y *momento,* no parecían, en efecto, rebasar desde ningún punto de vista el círculo que es posible trazar valiéndose de los medios exclusivos de las ciencias naturales. Y, sin embargo, en ellos se encierra ya en germen, por otra parte, cuanto necesitamos para derivar hasta los fenómenos más complicados de las ciencias de la cultura. Estos factores responden a la doble condición de representar un estado de cosas perfectamente simple e indiscutible, pero capaz, al mismo tiempo, de una variación extraordinaria y que se reitera de un modo uniforme en las situaciones más diferentes.

Es verdaderamente admirable el arte con que Taine, en sus cuadros concretos de la historia de la cultura, anima y llena de contenido intuitivo ese rígido esquema que sirve de base a sus construcciones. Ahora bien, si nos preguntamos hasta qué punto consigue lo que se propone, llegaremos a un resultado bastante curioso y metodológicamente complicado. Nos veremos llevados insensiblemente, de continuo, a un punto en que el tipo de explicación de Taine se trueca dialécticamente, hasta cierto punto, en su reverso.

Intentaremos ilustrar esto a la luz de un ejemplo concreto, que es el estudio que Taine hace de la pintura holandesa del siglo XVII. Fiel a su máxima, empieza exponiendo las causas "generales" del fenómeno estudiado. Holanda es el país de las inundaciones; el país ha ido formándose por aluvión, con la sedimentación que los grandes ríos arrastran en sus aguas y van depositando en la desembocadura. Este *solo* rasgo imprime su carácter fundamental al país y a

sus habitantes. Vemos ante nosotros el clima y la atmósfera en que el holandés se cría y se hace hombre, y nos damos cuenta de cómo esta atmósfera, este medio, tiene necesariamente que producir determinadas cualidades físicas, morales y espirituales. El arte holandés no es otra cosa que la expresión y el reflejo natural y necesario de estas mismas cualidades. Cabe, así, oponer a la estética especulativo-idealista una estética materialista y naturalista, a la "estética vista desde arriba" una "estética vista desde abajo". El rigor conceptual exigiría, sin embargo, que, emprendido este camino, lo siguiéramos paso a paso. La continuidad en la serie de las causas no puede ser interrumpida. No es posible dar el salto súbito de lo "físico" a lo "espiritual". Hay que pasar del mundo inorgánico al mundo orgánico, de la física a la biología y de ésta a la antropología especial. Al llegar a ésta habremos alcanzado la meta, pues conociendo al hombre como lo que el hombre es, podremos comprender también sus actos, sus obras.

No cabe duda de que este programa, así enunciado, resulta muy prometedor. Ahora bien, ¿puede decirse que Taine lo aplique, real y verdaderamente? ¿Vemos a nuestro autor ascender gradualmente de la física a la botánica y la zoología, para pasar de aquí a la anatomía y la fisiología, seguir luego a la psicología y la caracterología y desembocar, por último, en los fenómenos específicos de la cultura? Si nos fijamos un poco de cerca, vemos que no hay tal. Taine comienza expresándose en el lenguaje del naturalista; pero en seguida se da uno cuenta de que no está familiarizado con él. Cuanto más avanza y va acercándose a los verdaderos problemas concretos, más obligado se ve a pensar y hablar en el lenguaje de otros conceptos. Su punto de partida son los conceptos y los términos técnicos propios de las ciencias de la naturaleza, pero, a lo largo de su estudio, unos y otros sufren un peculiar *cambio de sentido*.

Cuando nos habla del paisaje griego, italiano, holandés, debería, si realmente se mantuviera fiel a su método, analizarlo y describirlo con arreglo a sus características "físicas", es decir, como lo haría un geólogo o un geógrafo. Y no faltan en la obra de Taine, ciertamente, ya lo hemos visto, conatos de esto. Pero pronto el autor abandona este camino para entregarse a una caracterización totalmente distinta, que podríamos llamar "fisiognómica", por oposición a la física. Nos pinta el paisaje como adusto o risueño, duro o amable, tierno o sublime. Rasgos todos ellos que jamás podrán descubrirse por la vía de la observación científico-natural, ya que se trata pura y exclusivamente de caracteres relacionados con la expresión. Sólo así logra Taine tender el puente que le conduce al mundo del arte griego, italiano u holandés.

Esto que decimos se destaca con especial claridad tan pronto como Taine se acerca al problema antropológico por antonomasia. Su tesis exige que adscriba a cada una de las grandes épocas de la cultura un tipo determinado de hombre y que, además, derive aquélla de este tipo humano. Debiera, por tanto, demostrar que el hombre griego, por razón de su raza y de las cualidades físicas concretas producto de ella, estaba llamado a ser el creador de la epopeya homérica y del friso del Partenón, como el inglés, por su parte, tenía que llegar a ser, en virtud de las correspondientes causas, el creador del drama de la época isabelina, o el italiano el creador de la *Divina Comedia* o de los frescos de la Capilla Sixtina. Pero Taine huye de estas construcciones artificiosas y problemáticas. También en este punto lo vemos, tras un breve intento de hablar en el lenguaje de los conceptos de la ciencia natural, lanzarse sin vacilaciones al lenguaje expresionista. En vez de apoyarse en la anatomía o la fisiología, se encomienda a un tipo completamente distinto de conocimiento. Puede que ello parezca, desde el punto de vista de la lógica,

retroceso y una contradicción: pero, desde el punto de vista de lo que el autor propiamente se propone, no cabe duda de que representa una decisiva ventaja. Sólo así puede, en efecto, cobrar vida y color aquel seco esquema lógico de la raza, el medio y el momento. El individuo, ahora, no sólo recobra sus derechos, sino que se ve, incluso, convertido en centro y eje de toda la historia de la cultura. *Rien n'existe que par l'individu; c'est l''individu lui-même qu'il faut connaitre.* ["No existe nada fuera del individuo; lo que hay que conocer es el individuo mismo."] Es él y sólo él quien nos revela el sello peculiar de la vida artística, social y religiosa de una época. "Un dogma de por sí, no es nada; para comprenderlo, mirad a los hombres que lo han forjado, a tal o cual retrato del siglo XVI, a los trazos duros y enérgicos de un arzobispo o de un mártir inglés. La historia real sólo se alza ante nosotros cuando el historiador logra, salvando la distancia de los siglos, presentar ante nuestra mirada los hombres vivientes. . . , con su voz y su fisonomía propias, con sus gestos y sus ropas."[56]

Ahora bien, ¿de dónde sacamos nosotros ese conocimiento concreto de los hombres, que es, según Taine, el alfa y el omega de toda historia de la cultura? Concedamos sin más el postulado afirmado por el crítico francés, según el cual toda la cultura es obra del hombre, razón por la cual es la comprensión de la naturaleza humana la que lo explica todo. Kant, uno de los más radicales defensores de la idea de la libertad que conoce la historia de la filosofía, ha dicho, no obstante, que si conociésemos perfectamente el carácter empírico de un hombre, podríamos predecir todos sus actos futuros con la misma seguridad con que el astrónomo anuncia de antemano un eclipse de sol o de luna. Pues bien, llevando esto de lo individual a lo general, podríamos decir que, conocido

[56] Taine, *Histoire de la littérature anglaise.* Introducción.

el carácter del holandés del siglo XVII, conoceríamos explícitamente todo lo demás. Partiendo de este conocimiento, podemos deducir todas las formaciones culturales: podemos, por ejemplo, comprender por qué, en esta época, se produce en los Países Bajos una transformación de la vida política y religiosa, un gran auge económico, el despertar de la libertad de pensamiento y un florecimiento de la vida científica y artística.

Pero, aun suponiendo que pudiéramos llegar a penetrar por completo en esta conexión real de causa a efecto, no por ello quedaría resuelto el problema *lógico* fundamental. La lógica no pregunta por los *fundamentos reales* de lo que acaece, sino por *los fundamentos sobre que descansa el conocimiento.* Para ella, el verdadero problema fundamental consiste en saber *qué tipo de conocimiento* es el que nos transmite nuestra ciencia del hombre, como el portador y creador de la cultura.

Al llegar a este punto nos encontramos, en el propio Taine y en medio de su misma exposición, con un viraje extraordinariamente curioso. Este autor no extrae su conocimiento de los griegos de la época clásica, de los ingleses del período del Renacimiento o de los holandeses del siglo XVII, exclusivamente de los archivos históricos. Ni menos se apoya en observaciones y conclusiones basadas en las ciencias de la naturaleza o en lo que pudieran enseñarle los laboratorios de psicología. Él mismo nos dice que por este camino sólo alcanzaríamos a descubrir rasgos sueltos, nunca una verdadera *imagen de conjunto* del hombre. ¿Sobre qué descansa, entonces, esta imagen de conjunto, que Taine despliega ante nosotros con tanta plasticidad y a la que constantemente se remonta como al verdadero criterio de interpretación y explicación?

Para no provocar la sensación de que tratamos de meter algo de contrabando en la teoría de Taine, preferimos contestar a esta pregunta con sus propias

palabras. ¿De dónde —se pregunta él mismo— tenemos nosotros un conocimiento tan exacto de los flamencos del siglo XVII, una familiaridad tan grande, que nos lleva incluso a creer que hemos vivido entre ellos? ¿Qué es lo que nos hace sentirnos tan en la intimidad de aquellos hombres? A esto nos contesta Taine que nadie sino Rubens vio por primera vez a estos flamencos tal y como nosotros los vemos hoy, grabando indisolublemente en nosotros su imagen. Pero la cosa no para aquí. El historiador francés de la pintura no se limita a decirnos que Rubens *descubrió* este tipo del flamenco, fijándolo para siempre en su arte, sino que nos dice más: nos dice que fue él quien lo *creó*. No pudo tomarlo de la observación directa de la naturaleza, ni sacarlo de la simple comparación empírica. Ningún flamenco "real" presenta exactamente los rasgos que Rubens se propuso pintar y dejó inmortalizados en su arte. "Id a Flandes —nos dice Taine— y fijaos en aquellos tipos, en los momentos de alegría y voluptuosidad, en las fiestas de Gante o Amberes. Veréis a unas buenas gentes que comen bien y beben mejor, que fuman su pipa con gran alegría y rostro apacible, gentes flemáticas, razonables, de continente seco y rasgos bastos e irregulares, muy parecidos a las figuras pintadas por Teniers. Aquellos tipos rollizos y rebosantes de salud que nos contemplan en la *kermesse* de Rubens no los encontraréis por ninguna parte. El gran pintor los tomó de otra fuente. No los sacó de la realidad circundante, sino de sí mismo. Sentía dentro de sí, moviendo sus pinceles, la poesía de aquella vida opulenta y desbordante, de aquella sensualidad rebosante, desbocada, impúdica, de aquella alegría brutal que se despliega en gigantescas proporciones. Para expresar este sentimiento. . . nos pinta en su *kermesse* el triunfo más pasmoso de la bestialidad humana que jamás ha trazado el pincel de un pintor. Cuando el artista altera, al reproducirlas, las proporciones del cuerpo humano, las altera siempre en el mismo

sentido y con una determinada intención. Trata, con ello, de dar relieve al carácter esencial (*caractère essentiel*) del objeto y la idea principal (*idée principale*) que de él se forma. Fijémonos bien en esta expresión. Este carácter es lo que los filósofos llaman la esencia de las cosas *(l'essence dès choses)*. Prescindamos, sin embargo, para estos efectos, de la palabra 'esencia', en lo que tiene de término técnico. Contentémonos con decir que la misión del arte consiste en poner de manifiesto el carácter fundamental, alguna cualidad destacada y notable, un punto de vista importante, una manera de ser capital del objeto." *(L' art a pour but de manifester le caractère capital, quelque qualité saillante et notable, un point de vue important, une manière d'être principale de l'objet.)*[57]

Pues bien, estas locuciones empleadas por Taine para definir el objeto del arte constituyen, en el fondo, otros tantos enigmas, cuando pensamos en el punto de partida de nuestro autor. En efecto, ¿por qué medio podemos determinar cuál es la "esencia" de un determinado objeto plástico, su "cualidad destacada y notable", su "manera de ser capital"? La observación empírica directa nos lo dice, evidentemente. Contemplada la cosa desde *este* punto de vista, todas las características de un objeto aparecen en el mismo plano: ninguna presenta un rasgo esencial o valorativo que la distinga de las otras. Y tampoco los métodos estadísticos nos sacan del aprieto. El mismo Taine nos dice que la pintura del flamenco que Rubens nos ha dejado en sus lienzos no puede considerarse, en modo alguno, como una imagen compuesta o seleccionada a base de cientos o miles de observaciones concretas. Nace, por el contrario, del alma del artista, ya que sólo ella era capaz de diferenciar, de este modo, lo "esencial" de lo "accidental", lo determinante y lo dominante de lo accesorio. "En la naturaleza, el carácter es simple-

[57] Taine, *Philosophie de l'art*, primera parte, cap. I, § V.

mente dominante; trátase, en el arte, de convertirlo en dominador. *(Dans la nature le caractère n'est que dominant; il s'agit, dans l'art, de le rendre dominateur.)* Este carácter forma los objetos reales, pero no los forma en su totalidad. Se ve entorpecido en su acción por la cooperación de otras causas. No ha logrado imprimirse a los objetos en impronta perfectamente clara y visible. El hombre se percata de esta laguna, y para llenarla, inventa el arte." [58]

Cuando escribió estas líneas, Taine no creía rebasar con ellas, en modo alguno, el círculo de la teoría rigurosamente naturalista. A primera vista se comprende, sin embargo, que podrían figurar sin inconveniente alguno en cualquier estética "idealista" y que, en ellas, el autor concede a este tipo de estética todo aquello que al principio parecía negarle.[59] Aquí nos encontramos con que el arte tiene una *función* creadora peculiar, que le permite discernir entre lo esencial y lo accidental, lo necesario y lo fortuito. No se entrega pura y simplemente a la observación empírica y a la masa de los casos concretos, sino que "distingue, elige y juzga". Por tanto, el conocimiento de lo "esencial" que el arte nos transmite no lo debemos, como al principio parecía, a la metodología inductiva de la ciencia natural. Fue necesario, por el contrario, que existieran un Homero o un Píndaro, un Miguel Angel o un Rafael, un Dante o un Shakespeare, para que nos legasen ese conocimiento. Es la intuición de los grandes artistas la que proyecta ante nosotros la imagen del griego de la época clásica o la del italiano o el inglés del Renacimiento, plasmándola en sus rasgos fundamentales.

[58] Taine, *Philosophie de l'art*, primera parte, cap. I, secc. V.

[59] Lo cual es tanto más sorprendente cuanto que Taine, en principio, se mantiene por entero en el terreno de la "teoría de la imitación". Considera como "artes imitativas" no sólo la poesía y la pintura o la escultura, sino también la arquitectura y la música aunque para ello tenga que recurrir, ciertamente, a una construcción harto artificiosa y forzada.

Nos damos ahora clara cuenta de que el pensamiento de Taine, para llegar a un resultado determinado y concreto, se ve obligado a describir un curioso círculo. Al principio trata de derivar y explicar el mundo de las formas artísticas partiendo del mundo de las fuerzas físicas. Pero no tiene más remedio que recurrir de nuevo, aunque bajo nombre distinto, a las formas que prentendió eliminar, ya que solamente así puede introducir en la "serie constantemente igual" de los fenómenos de la naturaleza y de las causas naturales, ciertas y determinadas diferencias que le son necesarias para su exposición.

Este primer paso, una vez dado, fue de una importancia decisiva para todo lo que venía detrás. Con él queda rota la coraza de hierro de la rigurosa metodología naturalista. Taine, desembarazado ya de sus supuestos dogmáticos, podía entregarse de nuevo a la concepción "simplista", y lo hace, en efecto, sin el menor empacho. Quedan olvidadas, poco a poco, la geología y la geografía, la zoología y la botánica, la anatomía y la fisiología. Cuando nos pinta la naturaleza holandesa, Taine se entrega sin la menor reserva a lo que los paisajistas holandeses le enseñan acerca de ella. Y cuando nos habla de la raza griega, no intenta caracterizarla por medio de observaciones y mediciones antropológicas, sino que se atiene a lo que con respecto a ella le dice la estatuaria griega, a las obras de Fidias y Praxiteles. No es, pues, extraño que sea posible invertir este punto de vista, es decir, "derivar" el arte de la naturaleza, después de haberse formado de la naturaleza una imagen que, en algunos de sus rasgos fundamentales, procede del arte mismo y recibe de él su carta de legitimidad.

La dificultad con que aquí tropezamos guarda relación con un problema absolutamente general que, tarde o temprano, se manifiesta en el empleo de todos los conceptos de las ciencias de la cultura. El objeto de la naturaleza parece directamente ante nuestros ojos. Es cierto que un análisis teórico del conocimien-

to un poco cuidadoso nos revela en seguida cuántos y cuán complicados conceptos se necesitan para llegar a determinar también, en su propia peculiaridad, este objeto, el "objeto" propio de la física, de la química, de la biología. Sin embargo, esta determinación sigue siempre una cierta dirección, siempre la misma: nos dirigimos, en cierto modo, hacia el objeto mismo para conocerlo cada vez con mayor exactitud.

No es así, en cambio, como tenemos que considerar el objeto cultural, el cual se halla, por así decirlo, a espaldas de nosotros. Es cierto que, a primera vista, parece sernos más familiar y asequible que cualquier otro objeto. Pues ¿qué puede comprender el hombre —se preguntaba ya Vico— mejor y más íntegramente que lo que el mismo ha creado? Y, sin embargo, el conocimiento tropieza aquí con una barrera difícil de saltar. El proceso *reflexivo* del comprender es, por su tendencia, de opuesta dirección que el proceso *productivo:* no pueden desarrollarse ambos conjuntamente y a la vez. La cultura crea una corriente constante e ininterrumpida de nuevos símbolos lingüísticos, artísticos, religiosos. Pero la ciencia y la filosofía necesitan analizar en sus elementos este lenguaje de los símbolos para hacerlos comprensibles. Necesitan tratar analíticamente lo que la cultura crea sintéticamente. Reina aquí, por tanto, un movimiento constante de flujo y reflujo. La ciencia de la naturaleza nos enseña, para emplear el símil de Kant, "a deletrear fenómenos para poder leerlos luego como experiencias"; las ciencias de la cultura, por su parte, nos enseñan a interpretar símbolos, para llegar a descifrar el contenido encerrado en ellos, es decir, para poner nuevamente de manifiesto la vida de la que aquellos símbolos originariamente brotaron.

IV

EL PROBLEMA DE LA FORMA Y EL PROBLEMA CAUSAL

El concepto de forma y el concepto de causa son los dos polos en torno a los cuales gira nuestra comprensión del universo. Ambos son indispensables si nuestro pensamiento quiere llegar a establecer un orden universal firme. El primer paso consiste en organizar y clasificar con arreglo a determinadas formas, por clases y géneros, la variedad del ser que se ofrece a nuestra percepción inmediata.

Pero al lado del problema del ser aparece —con la misma raigambre originaria y los mismos títulos de legitimidad que él— el problema del devenir. No basta, en efecto, con comprender "qué" es el mundo; hay que saber también "de dónde" viene. Estos dos problemas se hallan contenidos ya en el mito, el cual enfoca bajo este doble aspecto todo lo que capta, lo mismo el mundo que los dioses. También éstos tienen su ser y su devenir: junto a la teología mítica aparece la teogonía mítica. El pensamiento filosófico se enfrenta al mito y crea un tipo nuevo y propio de conocimiento del mundo. Pero también en él encontramos desde muy pronto aquel mismo desdoblamiento, que pronto se acentúa y se convierte en una contraposición consciente.

Apenas cobran su primera versión rigurosa el concepto de forma y el de causa, empiezan a enfrentarse el uno con el otro. La pugna que entre ellos se entabla llena toda la historia de la filosofía griega y estampa en ella su sello peculiar. El "pensamiento formal" y el "pensamiento causal" no sólo se separan y se distancian, sino que van cobrando, poco a poco, carácter antagónico, hostil. Los filósofos jonios de la naturaleza, Empédocles, Anaxágoras, los atomistas, indagan la causa del devenir. *Rerum cognoscere*

causas: he ahí la verdadera meta de su obra de pensadores e investigadores. Demócrito llegó a decir que prefería descubrir una sola "etiología" que conquistar todo el reino de los persas. Pero, al lado de los "fisiólogos", los que indagan la razón del nacimiento y el devenir de las cosas, aparece otro grupo de pensadores que niega este nacimiento y este devenir, lo que les lleva, lógicamente, a considerar como una ilusión todo lo referente a su fundamento. El padre y antecesor de este grupo de pensadores es, según el *Teetetes* de Platón, Parménides.[60] Y el propio Platón explica, con una fuerza y una claridad clásicas, cómo se produjo en su propia trayectoria personal la gran crisis que le llevó del devenir al ser, del problema causal al problema formal. En el *Fedón* refiere cuán afanosamente se entregó al estudio del libro de Anaxágoras, en el que se proclamaba como principio universal el "nus", es decir, la razón. Pero pronto lo abandonó, decepcionado, pues donde creía encontrar el principio racional que buscaba, encontró solamente una causa mecánica. Emprendió, en vista de ello, un "segundo viaje", que fué el que le llevó a las playas del país de las ideas.

Otra superación de la antítesis parecía prometerla el sistema aristotélico. Frente a los pensadores entregados a la forma pura, frente a los eléatas y Platón, Aristóteles pretende restaurar en sus derechos el devenir, por estar convencido de que sólo de este modo puede la filosofía llegar a convertirse de una simple teoría de conceptos en una teoría de lo real. Pero ello no es obstáculo para que, de otra parte y coincidiendo con Platón, vea en el conocimiento de la forma la verdadera meta de toda explicación científica del universo. Forma y materia, ser y devenir, deben combinarse y entrelazarse para que sea posible esa explicación. De este entrelazamiento surge el peculiar concepto aristotélico de la causa formal.

[60] Platón, *Teetetes*, 183 E.

Aquellas causas materiales a que recurrían los atomistas, en sus tendencias "etiológicas", no pueden resolver el problema del porqué del devenir. No se fijan en lo único que da sentido al devenir, que lo convierte en un todo. Un todo no surge nunca de la unión puramente mecánica de las partes. La auténtica totalidad se da solamente cuando todas las partes se hallan presididas por un único fin y tratan de realizarlo. Pues bien, porque la realidad ofrece esta estructura, porque es al mismo tiempo ser orgánico y devenir orgánico, por eso es accesible para el concepto científico y el conocimiento filosófico. Para éste, el principio de forma coincide con el principio de razón suficiente, pues ambos se asocian y conjugan en el principio de fin. Αἰτία, εἶδος y τέλος son tres palabras distintas con que se expresa el mismo estado de cosas fundamental.

De este modo la filosofía aristotélica creía haber logrado no sólo conciliar el concepto de forma con el concepto de causa, sino más todavía: fundir ambos conceptos en uno solo. Parecía que los tres puntos de vista, el de la forma, el de la causa y el del fin, podían deducirse de un principio supremo y común. En esto estribaba, realmente, una de las más grandes aportaciones del sistema aristotélico. Por este camino, la explicación del universo reducíase, en efecto, a una unidad y una armonía maravillosas. La física y la biología, la cosmología y la teología, la ética y la metafísica, quedaban, así, referidas a una causa común. Todas ellas encontraban su unidad en Dios, como el motor inmóvil del universo.

Mientras esta aportación se mantuvo por encima de toda disputa no fue posible sacudir seriamente los cimientos del aristotelismo. Gracias a ella, mantuvo este sistema su hegemonía a lo largo de los siglos. Hasta que, a partir del siglo XVI, van acumulándose los indicios de que esta hegemonía no es ya indisputada. Guillermo de Occam y sus discípulos crean una nueva manera de contemplar el mundo;

establecen una teoría del movimiento que contradice abiertamente, en muchos respectos, los principios de la física aristotélica. Y en los primeros siglos del Renacimiento se producen constantes encuentros y pugnas entre los aristotélicos y los platónicos.

Sin embargo, no fueron ni la dialéctica ni la investigación empírica quienes derribaron de su sitial al aristotelismo. Aristóteles mantúvose invencible mientras logró afirmarse en su posición central el que era su concepto fundamental, el concepto de la forma-causa. Para que el sistema aristotélico se saliese de sus goznes era necesario que los ataques se dirigiesen contra aquel blanco. Fue lo que ocurrió, en efecto, cuando apareció la ciencia matemática de la naturaleza, con sus nuevas exigencias, tratando no sólo de llevar a la práctica su ideal de conocimiento, sino de razonarlo y justificarlo filosóficamente. El concepto de causa experimentó con ello una transformación que parecía permitir y exigir su total desgajamiento del concepto de forma. La matemática, que en Platón gira todavía íntegramente en el círculo del ser, pasa ahora a la órbita del devenir. La dinámica de Galileo venía a abrir, en su forma matemática, el reino del devenir y lo hacía asequible al conocimiento rigurosamente conceptual.

El concepto aristotélico de la forma-causa pierde, así, toda su razón de ser. Sólo la causa matemática es una *causa vera.* Las formas aristotélicas no son otra cosa que "cualidades ocultas", a las que hay que desterrar del campo de la investigación. Comienza así aquella marcha triunfal del pensamiento matemático y de la "causalidad mecánica", en que ambos van conquistando y sometiendo un dominio tras otro. Descartes se vale del descubrimiento de la circulación de la sangre por Harvey para demostrar a la luz de ella la necesidad de una explicación de tipo mecánico. Hobbes formula ya la *definición* de la filosofía de tal modo que se desprenda directamente de ella, no sólo la supremacía, sino más aún, la validez

exclusiva del concepto causal. La filosofía es, según él, "el conocimiento de los efectos o los fenómenos, partiendo de sus causas o principios". Lo que no tiene principio, lo eterno, como las formas peripatético-escolásticas, no puede ser nunca, por tanto, objeto de conocimiento; es, simplemente, una palabra vacía de sentido, que debemos borrar de la filosofía y de la ciencia.

Ahora bien, al eliminarse así el concepto de forma, necesariamente tenía que revelarse de nuevo el abismo existente entre la ciencia de la naturaleza y la ciencia de la cultura. Es evidente que ésta no puede abolir el concepto de la forma sin abolirse con ello a sí misma. Lo que tratamos de conocer, en la ciencia del lenguaje, en la ciencia del arte, en la ciencia de la religión, son, sencillamente, determinadas "formas", que necesitamos comprender en su existencia pura antes de intentar reducirlas a sus causas. No tratamos, con esto, de negar o empequeñecer los derechos del concepto causal; pero sí los limitamos, al oponerles otro título, otra pretensión de conocimiento.

Estalla de nuevo, así, al llegar este momento, la pugna, el conflicto metodológico, que parecía descartado ya. Y no sólo aflora de nuevo, sino que es ahora, en la filosofía del siglo XIX, cuando cobra su mayor encono. Hasta que, por último, al aparecer la concepción del mundo del "materialismo histórico", pareció dirimirse el pletito y pronunciarse el fallo definitivo. Esta concepción penetraba, en efecto, hasta una nueva capa fundamental del acaecer que sometía de golpe las formaciones de la cultura a un punto de vista rigurosamente causal y que, con ello, parecía ofrecernos, por vez primera, una explicación rigurosamente exacta de ellas. Estas formaciones, se nos dice, no existen por derecho propio; son, simplemente, la "superestructura", que descansa sobre cimientos distintos y más profundos. Poniendo al desnudo estos cimientos descubriremos los fenómenos y

las tendencias económicas como las verdaderas fuerzas propulsoras de cuanto acaece, eliminándose así todo aparente dualismo y restableciéndose la unidad.

Las ciencias de la cultura, cuando querían impugnar este fallo, veíanse colocadas en un trance difícil. ¿Qué podían ellas, en efecto, oponer a la matemática, a la mecánica, a la física y a la química? ¿No se veían todos sus ataques condenados a rebotar contra la coraza de hierro de la metodología de la ciencia natural matemática? ¿No estaban la lógica, los conceptos claros y distintos innegablemente del lado de esta ciencia, al paso que aquellas otras sólo podían invocar en su apoyo vagas exigencias sentimentales o simples "veleidades"?

Y es lo cierto que las ciencias de la cultura difícilmente habrían podido dar la batalla si no hubiesen contado con una ayuda inesperada. Mientras la ciencia de la naturaleza, en cuanto tal, pisaba firmemente sobre el terreno de la "concepción mecánica del universo", la hegemonía absoluta de esta concepción era casi inatacable. Pero, como es sabido, hubo de operarse en este terreno aquel importante proceso que condujo primero a una crisis interna y por último a una verdadera "revolución de la mentalidad" en el campo de las ciencias de la naturaleza y del conocimiento científico propio de ellas. Esta revolución se manifiesta cada vez más claramente en todos los campos, a partir del siglo xx. Va extendiéndose poco a poco a la física, a la biología, a la psicología.

Esta transformación a que nos referimos arranca también del *concepto de forma*, pero ya no se interpreta en el viejo sentido aristotélico. Podríamos expresar en pocas palabras la diferencia diciendo que del concepto aristotélico de forma se retiene ahora lo que hay en él de *totalidad*, pero no lo que se refiere a la *actividad encaminada a un fin*. Aristóteles había seguido un método "antropomorfo". Tomaba como modelo la acción teleológica del hombre, empeñándo-

se en descubrir lo mismo en todos los procesos de la naturaleza. Cuando el arquitecto construye una casa, el todo es antes que las partes, pues el plan y el proyecto, la idea de conjunto de la casa y de la forma y disposición que han de tener preceden a la ejecución de los detalles. Pues bien, Aristóteles saca de aquí la conclusión de que dondequiera que se manifieste esta prioridad debe darse por supuesta la existencia de una actividad encaminada a un fin. Y encuentra la confirmación de la premisa a que esta conclusión responde en todos los procesos de desarrollo de la naturaleza. Todo desarrollo es, en efecto, un desarrollo orgánico, el tránsito de la "posibilidad" a la "realidad", el despliegue de una disposición originaria, que existe como unidad y totalidad para desenvolverse en sus diversas partes.

Pues bien, este antropomorfismo fue duramente combatido por la ciencia matemática de la naturaleza, sin que fuese ya posible retornar a él. Pero la desaparición del todo como una *fuerza* capaz de trazarse fines y perseguirlos no quería decir, ni mucho menos, que desapareciese la *categoría* misma de totalidad. Los mecanicistas habían renunciado a esta categoría. Su método era el analítico; según ellos, el movimiento de un todo sólo podía explicarse cuando se conseguía descomponerlo en el movimiento de una serie de partículas elementales y reducirlo totalmente a él.

El más brillante intento de aplicación de este programa lo tenemos en la *Mecánica analítica* de Lagrange. De ella parecía desprenderse, con la fuerza de una necesidad interior, en el terreno filosófico, el ideal de aquel "espíritu de Laplace" capaz de abarcar con su mirada, hacia adelante y hacia atrás, toda la marcha del universo, siempre y cuando que conozca la situación de todos y cada uno de los puntos concretos de la masa en un momento dado y las leyes que rigen el movimiento de estos puntos. Sin embargo, en el curso de su desarrollo, la física clásica

y la mecánica de los puntos hubo de enfrentarse con una serie de problemas que aquella metodología no le permitía dominar. No tuvo más remedio que decidirse a cambiar todo su aparato conceptual, enfocando como más problemático cada vez aquel supuesto tradicional de que el todo debe explicarse siempre como la "suma de sus partes".

El primer punto decisivo en este cambio de rumbo lo tenemos en el concepto del campo electromagnético establecido por Faraday y Maxwell. En su estudio titulado *¿Qué es la materia?*, expone detalladamente Hermann Weyl el desplazamiento de la vieja "teoría de la sustancia" por la nueva "teoría del campo". Según él, la verdadera distinción entre ambas teorías, la única que interesa desde el punto de vista de la crítica del conocimiento, estriba en que el "campo" no puede ser concebido ya como una simple totalidad sumada, como un conglomerado de partes. El concepto de "campo" no es un concepto de cosa, sino de relación; no está formado por fragmentos, sino que es un sistema, una totalidad de líneas de fuerza. "Una partícula de materia como el electrón es, para la teoría del campo, solamente una pequeña sección del campo eléctrico, en la que la intensidad del campo asume un valor extraordinariamente alto y en la que, por tanto, se concentra una intensidad campal enorme en el mínimo espacio. Esta imagen del universo descansa íntegramente sobre el continuo; tampoco los átomos y los electrones son elementos últimos inmutables, impelidos de acá para allá por las fuerzas naturales que sobre ellos actúan, sino que se despliegan constantemente por sí mismos y se hallan sujetos de continuo a cambios muy sutiles." [61]

Este retorno al concepto de totalidad se revela todavía más claramente y de un modo más característico que en la trayectoria de la física, en la evolución de la biología. En este campo las cosas van tan allá

[61] H. Weyl, *Was ist Materie?*, Berlín, 1924, p. 35.

que, a veces, parece haberse llegado a la restitución total de este concepto en su primitiva acepción aristotélica. A primera vista, el movimiento vitalista no parece ser, en efecto, otra cosa que un curioso renacimiento aristotélico que haría retornar a la ciencia biológica a sus primeros tiempos. El concepto de la entelequia, tal como Driesch lo establece, se enlaza directamente con Aristóteles, tanto en cuanto al nombre como en cuanto a la cosa misma.

Sin embargo, si seguimos en su totalidad la trayectoria del pensamiento biológico durante los últimos decenios, vemos que también en él se manifiesta, pese a toda la aproximación al concepto aristotélico de la forma, una diferenciación y un desdoblamiento en cuanto al contenido del concepto mismo bastante parecidos a los que podemos observar en el campo del pensamiento físico. La categoría de totalidad no coincide ya pura y simplemente con la de fin, sino que empieza a diferenciarse netamente de ella. En los comienzos del movimiento vitalista, los problemas de forma se mezclan todavía indistintamente con los problemas causales. Ello trae como consecuencia que sólo se crea poder abordar debidamente estos problemas apelando a otro tipo de causalidad que la que se nos presenta en los fenómenos del mundo inorgánico. Allí donde se manifiestan, en el mundo biológico, fenómenos de restitución y regeneración, donde se afirman y restablecen determinados caracteres formales, se concluye la existencia de *fuerzas* distintas de las mecánicas y superiores a ellas.

Driesch se vale de los fenómenos de la restitución y la regeneración para renovar el viejo concepto de la fuerza vital. El alma se convierte de nuevo, para él, en "factor elemental de la naturaleza". No pertenece al mundo del espacio, pero influye en él. La entelequia no puede crear diferencias de intensidad de ninguna clase, pero sí puede "suspender" estas diferencias de intensidad, allí donde existan, es decir, impedir temporalmente su acción. Driesch creía po-

der compaginar así su concepción fundamental con la ley de la conservación de la energía y demostrar que la introducción de esta nueva fuerza "de tipo anímico" no alteraba para nada el balance físico de fuerzas de la naturaleza.[62]

La biología moderna no siguió a Driesch por este camino, es cierto, pero, tampoco retornó a la pura "teoría mecanicista de la vida". Huyó por igual de ambos extremos, centrándose cada vez más en el sentido puramente metodológico del problema. No le preocupaba primordialmente el problema de saber si las formas orgánicas podían *explicarse* partiendo de fuerzas puramente mecánicas, sino que hacía más bien hincapié en que no era posible *describirlas* por completo con ayuda de conceptos puramente causales. Y, para demostrarlo, recurría de nuevo a la categoría de "totalidad".

Podemos representarnos este estado del problema, tal como se presenta en la actualidad, por el resumen panorámico que de la biología teórica acaba de hacer Ludwig von Bertallanfy.[63] Insiste este autor en que en la ciencia natural, cualquiera que ella sea, el progreso en el esclarecimiento de los conceptos es tan nceesario como el progreso en el conocimiento de los hechos. Y uno de los más importantes avances en el primero de los dos terrenos reside, según él, en el hecho de que la biología haya aprendido a aplicar rigurosamente el punto de vista de la totalidad, sin verse por ello empujada al camino de las consideraciones teleológicas ni a la aceptación de causas finales. Los fenómenos de la naturaleza orgánica no prueban la existencia de semejantes causas; no nos revelan ninguna "entelequia" en el sentido de Driesch, ninguna "fuerza superior" en el sentido

62 Cfr. Driesch, *Die Seele als elementarer Naturfaktor* (1903); *Philosophie des Organischen*, t. II, pp. 222 ss. y *passim*.

63 L. v. Bertallanfy, *Theoretische Biologie*, t. I, Berlín, 1932.

de Eduard von Hartmann, ningunas "dominantes" en el sentido de Reinke. Lo que todos ellos nos indican es que el acaecer orgánico mantiene siempre una determinada *dirección.*

"No cabe duda de que podemos describir en términos físico-químicos los diferentes procesos que se desarrollan en el organismo, pero con ello no los caracterizamos, en modo alguno, en lo que tienen de proceso de vida. Si no todos los procesos de vida, por lo menos la inmensa mayoría de ellos aparecen ordenados en el sentido de que tienden a la conservación y la restauración de la totalidad del organismo... No puede ofrecer, en rigor, la menor duda que los fenómenos, en los organismos, tienden, en gran parte, a 'mantener la totalidad' y 'el sistema', y que es misión de la biología determinar si y en qué medida lo consiguen. Ahora bien, siguiendo viejos hábitos del pensamiento, se daba a esta posibilidad de ordenar la vida el nombre de 'adecuación a un fin', y preguntábase cuál era el 'fin' de un órgano o de una función. El concepto de 'fin' parece envolver, sin embargo, una voluntad y la idea de una meta, representación ésta que no le es simpática al naturalista, y con razón, por lo cual se ha intentado presentar la adecuación al fin como un punto de vista puramente subjetivo y no científico. Es lo cierto que se ha abusado no pocas veces del punto de vista de la totalidad, al formularlo falsamente como un criterio de 'finalidad': ha abusado de él, en primer lugar, el darwinismo, quien, en su empeño por asignar a todo órgano y a todo carácter un valor de utilidad y de selección, formulaba con frecuencia hipótesis absolutamente insostenibles acerca de la 'adecuación a un fin'; en segundo lugar, el vitalismo, el cual veía en ella la prueba de la acción de sus factores vitales." Pero, según Bertallanfy, estos abusos no pueden ni deben impedirnos reconocer que el punto de vista de la totalidad tiene su razón de ser y responde a una necesidad en la construcción de la biología, sin

que sea posible sustituirlo por ningún otro método. Tampoco el conocimiento de las conexiones causales puede desplazar o hacer superfluo este punto de vista. "No tiene sentido alguno querer eliminar o menoscabar de lo orgánico la conservación de la totalidad, sino que el método acertado consiste en investigar primeramente este fenómeno, para luego explicarlo." [64]

Casi huelga señalar que también la moderna *psicología* sigue la misma línea de desarrollo, manifestándose con especial claridad y fuerza, en el campo de esta disciplina, la misma tendencia que observamos en la física y en la biología. Por lo menos, la psicología parece haber visto antes que otras ciencias el *problema* metodológico a que nos estamos refiriendo. Tampoco pudo, sin embargo, abordarlo directamente, pues se le cruzaba en el camino su propio pasado y toda su historia como ciencia. Como ciencia empírica, la psicología era un vástago y una rama colateral de las investigaciones de la naturaleza. Su primer problema consistía necesariamente, al igual que el de éstas, en librarse de la tutela de los conceptos escolásticos, para volver la mirada hacia los hechos fundamentales de la vida psíquica. Ahora bien, ningún otro camino parecía conducir hacia estos hechos fundamentales sino aquel que había resistido ya la prueba en el campo de la ciencia natural exacta. He aquí cómo el método de la psicología fue calcado por doquier, entre los primeros fundadores de esta ciencia, sobre el de la física.

Hobbes tiende conscientemente a transferir el método "resolutivo y compositivo" de Galileo del campo de la física al campo de la psicología. Y, en el si-

[64] En esta exposición de lo que considera como el ideal del conocimiento biológico, Bertallanfy se apoya, sobre todo, en J. S. Haldane, quien ha dado a esta concepción el nombre de "holismo". Cfr. Haldane, *New Physiology*, y Adolf Mayer, *Ideen und Ideale der biologischen Erkenntnis*, Leipzig, 1934.

glo XVIII, Condillac ambiciona llegar a ser el "Newton de la psicología", empleando el mismo medio de que éste se valió, o sea el de reducir todos los fenómenos complejos a un fenómeno simple y fundamental.[65] Descubierto este fenómeno elemental, será posible derivar íntegramente de él no sólo los más diversos contenidos de la conciencia, sino también todas las actividades manifiestas de ella, todas las operaciones y los preceptos de la conciencia.[66]

La psicología convertíase así en *psicología elementalista,* cuyo modelo o prototipo admirado era la mecánica de los puntos de masa. Y así como la astronomía había descubierto las leyes fundamentales del cosmos estudiando las leyes por las que se rige el movimiento de simples puntos de masa, la psicología debía esforzarse en derivar toda la vida psíquica de los átomos de la sensación y de las leyes de asociación entre ellos, de las "percepciones" y las "asociaciones". El ser de la conciencia sólo puede explicarse a base de la génesis de ésta, la cual no es, en última instancia, otra cosa ni más difícil que la combinación de varias partes homogéneas en formaciones cada vez más complejas. Sabido es de qué modo llegó la moderna investigación psicológica a superar esta concepción. Con ello no sólo no volvió la espalda a los problemas puramente genéticos, sino que, lejos de eso, les atribuyó nueva importancia. No cree ya, sin embargo, que estos problemas constituyan el objeto *único* de la psicología y que a ellos se reduzca el contenido de esta ciencia. Frente al concepto de causa aparece, como principio normativo, el *concepto de estructura.* La estructura no es conocida, sino destruída, cuando intentamos convertirla en un simple conglomerado, en una "combinación copulati-

65 Cfr. acerca de esto Le Roy, *La Psychologie de Condillac,* París, 1937.

66 Más detalles en *Philosophie der Aufklärung,* Tubinga, 1932, pp. 21 *ss.* [*La Filosofía de la Ilustración,* trad. de E. Ímaz, México: F. C. E., 2ª ed., 1950, pp. 33 *ss.*]

va". Por donde también aquí se impone, en sus derechos y en su fundamental y propia significación, el concepto de "totalidad': la psicología elementalista se convierte, así, en psicología estructural (*Gestalt-Psychologie*).

Ahora bien, si hemos esbozado esta transformación metodológica de la física, la biología y la psicología, ha sido, pura y simplemente, para preguntarnos a continuación hasta qué punto se deriva también de aquí un nuevo rumbo en cuanto a la trayectoria de las *ciencias de la cultura*. Ahora ya es posible formular con mayor claridad y contestar con mayor seguridad esta pregunta. El reconocimiento del concepto de totalidad y del de estructura no han venido, ni mucho menos, a borrar o eliminar la diferencia entre la ciencia de la cultura y la ciencia de la naturaleza. Pero sí ha derribado una barrera de separación que hasta ahora existía entre estas dos clases de ciencia. La ciencia de la cultura puede, ahora, entregarse más libre e imparcialmente que antes al estudio de *sus* formas, de *sus* estructuras y manifestaciones, desde el momento en que también los otros campos del saber han fijado la atención en sus peculiares problemas de forma. La lógica de la investigación puede ahora asignar a todos estos problemas el lugar que les corresponde. Los análisis formales y los análisis causales aparecen, a partir de ahora, como corrientes no contradictorias, sino complementarias y que necesariamente deben combinarse entre sí, en todas las ramas del saber.

Los fenómenos de la cultura parecen mucho más vinculados al reino del devenir que los fenómenos de la naturaleza. No es posible desglosarlos de aquel mundo. No podemos cultivar la ciencia del lenguaje, la ciencia del arte, la ciencia de la religión, sin apoyarnos a cada paso en lo que nos enseña la historia de cada uno de esos campos culturales. Y, si queremos navegar por entre las aguas procelosas del devenir, no tenemos más remedio que dejarnos llevar

por la brújula que pone en nuestras manos la categoría de "causa" y "efecto". Los fenómenos serían, para nosotros, una maraña inextricable si no los ordenásemos y clasificásemos en cadenas causales fijas.

Este impulso que sentimos de penetrar en las causas del desarrollo de la cultura es tan fuerte que fácilmente domina y desplaza a todos los demás. Y, sin embargo, en el análisis del devenir, la explicación causal no lo es todo. Es, simplemente, una de las *dimensiones* que el acaecer cultural ofrece a nuestra mirada, ni más ni menos importante, ni más ni menos sustantiva que las demás. La verdadera imagen en profundidad de la cultura emerge ante nosotros cuando sabemos distinguir todas estas dimensiones, para luego combinarlas entre sí del modo más adecuado, gracias precisamente a esta distinción y a base de ella.

Para esto podemos destacar y distinguir cuidadosamente tres factores. En todo examen de las formaciones culturales vemos que el *análisis del devenir*, basado esencialmente en la categoría de causa y efecto, se enfrenta a otros dos: al *análisis de la obra* y al *análisis de la forma*. El análisis de la obra forma, en rigor, la capa fundamental y sustentadora. Es evidente que, antes de que escribamos la historia de la cultura y antes de que podamos formarnos una noción en cuanto a las conexiones causales existentes entre sus diversos fenómenos, necesitamos tener una visión de conjunto de las obras del lenguaje, del arte y de la religión. Y no basta con que aparezcan ante nosotros como simple materia prima, en bruto. Necesitamos penetrar en su sentido, comprender lo que tienen que decirnos.

Por esto hace falta emplear un método propio de interpretación, una "hermenéutica" sustantiva, extraordinariamente difícil y complicada.

Cuando, gracias a esta hermenéutica, empieza a vislumbrarse la luz en medio de la oscuridad, cuando en los momentos de la cultura van destacándose,

cada vez más claros, los contornos de ciertas formas fundamentales y agrupándose en ciertas y determinadas clases, y cuando en el seno de estas mismas alcanzamos a discernir determinadas relaciones y ordenaciones, surge un nuevo y doble problema. Se trata, considerando el asunto en términos generales, de determinar el "qué" de cada forma cultural de por sí, la "esencia" del lenguaje, de la religión, del arte. ¿Qué "es" y qué significa cada una de estas formas, y qué función cumple? ¿Cómo se comportan entre sí el lenguaje y el mito, el arte y la religión, en qué se distinguen y qué es lo que los une? Llegamos así a una "teoría" de la cultura cuyo remate reside, en última instancia, en una "filosofía de las formas simbólicas", siquiera se nos presente este remate como un "punto infinitamente lejano", al que sólo podemos acercarnos de un modo asintótico.

Del análisis de la forma, dando un paso más, llegamos al método que podemos denominar *análisis del acto*. En este análisis no preguntamos ya por las formaciones, por las obras de la cultura ni, menos aún, por las formas generales en que se presentan ante nosotros. Preguntamos, sí, por los *procesos* psíquicos de que esas obras han brotado y cuya decantación objetiva son. Investigamos, en este punto, la peculiaridad de la "conciencia simbólica" que se manifiesta en el empleo del lenguaje humano; preguntamos por el modo y la dirección del representar, del sentir, de la fantasía y de la fe que sirvan de base al arte, al mito, a la religión. Cada uno de estos modos diferentes de consideración tiene su propia razón de ser y responde a su propia necesidad, y cada uno de ellos se sirve, en el aspecto lógico, de instrumentos especiales y hace uso de categorías que específicamente le pertenecen.

Todo esto debe verse claramente y tenerse presente de continuo, para no incurrir en esos corrimientos y litigios de fronteras a que constantemente asistimos en el campo de las ciencias culturales y de la filosofía

de la cultura. Uno de los más conocidos ejemplos de esto lo tenemos en el problema de los orígenes del lenguaje o en el problema de los orígenes del mito, del arte y la religión. Este problema surge porque la palanca de la investigación causal se apoya, por así decirlo, en un punto falso. En vez de apoyarla en los fenómenos que se dan *dentro* de una determinada forma, la apoyamos en la forma misma, como todo cerrado en sí mismo. Sin embargo, en este punto, la categoría de causa y efecto, tan indispensable y tan fecunda en su propio campo de acción, nos deja en la estacada. Las soluciones que nos promete resultan ser, cuando se las mira de cerca, simples tautologías o círculos viciosos. La ciencia y la filosofía del lenguaje se han esforzado constantemente en despejar la oscuridad que rodea los orígenes del lenguaje. Pero cuando abarcamos con la mirada las diversas teorías establecidas por una y por otra, tenemos la impresión de que no se ha logrado, hasta hoy, dar un solo paso hacia adelante.

Si nos empeñásemos en hacer surgir el lenguaje de la naturaleza por medio de algunos eslabones causales, no quedaría otro camino que enlazarlo directamente a determinados fenómenos naturales. Tendríamos necesariamente que ponerlo de manifiesto como un proceso orgánico, antes de poder interpretarlo como un proceso espiritual. Por este camino acabaríamos forzosamente remontándonos al simple sonido interjectivo, como el verdadero origen del lenguaje. No cabe duda de que el grito acusador de una sensación, el grito de dolor o de miedo, la llamada de aviso o advertencia, se extienden ya a partes considerables del mundo animal. El problema quedaría resuelto, al parecer, si se consiguiera tender el puente, es decir, demostrar que la interjección constituye el verdadero punto de partida y el "principio" del lenguaje.

Pero de pronto hubo de llegarse a la conclusión de que esta esperanza era frustrada. Se había olvidado,

realmente, el lado más importante del problema. No se explicaba cómo el grito podía llegar a convertirse en "palabra", es decir, cómo podía llegarse a expresar algo *objetivo.* Surgió así la segunda teoría, basada en la imitación de los sonidos, en la onomatopeya, y que veía en ella el origen primero de la palabra hablada. Pero, también esta teoría fracasó, al estrellarse contra el fenómeno fundamental de todo lenguaje: el fenómeno de la *oración.* Mientras no se lograra explicar la oración gramatical como un simple conglomerado de palabras, mientras se viese en ella un "encaje" peculiar, necesariamente debía reconocerse que no hay en la naturaleza formación alguna que pueda compararse con ese "encaje". Y tampoco el retroceso a las fases "primitivas" del lenguaje puede mostrarnos el camino en este punto: todo fenómeno lingüístico, por primitivo que sea, encierra ya el lenguaje *en su totalidad,* puesto que entraña ya, siquiera sea muy primitivamente, la *función* del "significar" y del "mentar".

De donde se desprende directamente por qué la comprensión causal tropieza, aquí, con un límite fijo. La función del lenguaje —y otro tanto podemos decir de la del arte, la religión, etc.— es uno de esos fenómenos que Goethe llama "primigenios". "Aparece y es" sin que haya en él nada que explicar. "Lo más alto a que puede llegar el hombre —dice Goethe a Eckermann— es el asombro, y cuando el protofenómeno le causa asombro, debe darse por satisfecho; no puede ofrecérsele nada más alto, ni debe buscar otra cosa por detrás de él; se ha llegado al límite. Sin embargo, el hombre, generalmente, no se da por contento con la contemplación de un protofenómeno; piensa que tiene que haber algo detrás; se parece al niño que, al ver su imagen reflejada en el espejo, le da la vuelta, para ver qué hay del otro lado." [67]

[67] Goethe a Eckermann, 18 de febrero de 1829.

Pero casi se siente uno tentado a preguntarse si este darle la vuelta al espejo no será, propiamente, la misión de la *filosofía*, la cual no puede contentarse, como el arte, con la simple contemplación y la representación, sino que debe remontarse hasta la idea, como el verdadero fundamento del mundo de los fenómenos. ¿No es cabalmente este cambio de rumbo en la dirección de la mirada el que Platón preconiza, describiéndolo con tanta fuerza y tanta elocuencia en su mito de la caverna, en la *República?* ¿No se abandonarán al escepticismo la filosofía y la ciencia si, ante un problema tan importante y decisivo como éste, se les veda la pregunta del *porqué?* ¿Pueden la filosofía y la ciencia renunciar nunca al principio de la razón suficiente?

No es necesario, ciertamente, que lleguen hasta esta renuncia. Pero debemos, sin embargo, llegar a comprender claramente que también el escepticismo tiene sus derechos. El escepticismo no consiste simplemente en negar el saber o renegar de él. Una prueba de ello la tenemos precisamente en la filosofía. Basta pensar en sus períodos más importantes y más fecundos para percatarse del papel tan importante, tan inexcusable que en ellos desempeñó el *no saber* y cómo a la luz de él se encontró y renovó constantemente el conocimiento. El socrático "no saber", la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, la duda cartesiana figuran, indiscutiblemente, entre los más valiosos instrumentos del conocimiento filosófico.

Vale más renunciar a un saber que creer resuelto por medio de él un problema falso o verse llevado por él a una falsa o aparente solución. Todo auténtico escepticismo es solamente un escepticismo relativo. Declara insolubles ciertos problemas para llevarnos con ello al campo de los problemas solubles y retenernos con mayor fuerza en él.

Y esto que decimos se comprueba también a la luz del problema que nos ocupa. Lo que se exige de nosotros no es que renunciemos a indagar el "por-

qué", sino que formulemos esta pregunta en el lugar que le corresponde. Lo que se nos enseña —y lo que, en el fondo, podían enseñarnos ya la física, la biología y la psicología— es que no debemos involucrar el problema estructural con el problema causal, que no podemos reducir el uno al otro. Los dos problemas tienen su razón relativa de ser; ambos son necesarios e indispensables. Pero ninguno de los dos puede suplantar al otro. Una vez que, por medio del análisis de la forma y con sus recursos, hemos determinado, por ejemplo, la "esencia" del lenguaje, debemos esforzarnos en indagar, por la vía del conocimiento causal, por medio de la psicología y la historia del lenguaje, cómo se desarrolla y se transforma aquella esencia. Nos sumimos, con ello, en el campo del puro devenir; pero también este devenir permanece dentro de los marcos de un determinado ser, dentro de la "forma" del lenguaje en general. Es, por tanto, un "devenir hacia el ser", γένεσις εἰς οὐσίας, como dice Platón. Así, pues, el concepto de forma y el concepto de causa se separan el uno del otro para volver a encontrarse con tanta mayor seguridad y unirse de nuevo más íntimamente. La alianza de estos dos conceptos sólo puede ser fructífera para la investigación empírica a condición de que cada uno de ellos afirme sus derechos propios y su propia independencia.

Si lo comprendemos claramente, no se considerará ya un simple agnosticismo, un sacrificio intelectual que hay que ir realizando penosamente el reconocer que el problema del *origen de la función simbólica* no puede resolverse por medios científicos. No quiere esto decir que hayamos llegado a un límite absoluto de nuestro saber, sino más bien que no todo saber se reduce al conocimiento de cómo nacen las cosas, ya que existe, al lado de ésta, otra forma de conocimiento que, en vez de ocuparse de la génesis, se ocupa de la consistencia pura.

La aporía sólo surge cuando se supone que los conceptos de causa y efecto son los únicos jalones del conocimiento y que allí donde estos conceptos nos dejan en la estacada todo es ignorancia y oscuridad. Como hemos visto, Hobbes introdujo este "axioma" en la definición misma de la filosofía.[68] Y, sin embargo, lo que así se preconiza como principio del conocimiento no es, en realidad, otra cosa que una *petitio principii.* Se da por probado lo que en realidad constiuye el punto litigioso y lo que más necesitado de prueba se halla; se parte del supuesto de que no hay, fuera de la dimensión determinada y dominada por el concepto causal, ningún otro plano en que sea posible "saber" algo.

Lo que viene constantemente a entorpecer y retrasar el reconocimiento de esta pluridimensionalidad del saber es la circunstancia de que parezca darse al traste con ella al principio de la evolución. No existe, en efecto, ninguna "evolución" que lleve, en sucesión continua, de una dimensión a otra. Al llegar a un punto cualquiera, habrá que reconocer la existencia de una diferencia genérica, que sea posible establecer, pero sin que se deje explicar. Claro está que también este problema ha perdido para nosotros, hoy, mucho de su agudeza. Tampoco en la *biología* solemos entender ya la teoría de la evolución en el sentido de que cada forma nueva surja de la anterior por la simple acumulación de una serie de cambios accidentales. En la actualidad ningún biólogo acepta ya la teoría darwiniana que, en gracia al principio de la continuidad, se esforzaba por mantenerse fiel a esa concepción, no por lo menos en la forma en la que se presentaba en el darwinismo dogmático. Esto ha venido a introducir una limitación muy esencial al principio de *Natura non facit saltus.* El aspecto problemático de este principio ha sido puesto de manifiesto, en el campo de la física, por la teoría de los

68 Cfr. *supra,* pp. 135 *s.*

quanta, y en el campo de la naturaleza orgánica por la teoría de la mutación.

También en el círculo de la vida orgánica sería la "evolución", en el fondo, una palabra vana, si hubiésemos de admitir que de lo que se trata es del "desenvolvimiento" de algo ya dado y existente, lo que, interpretado en el sentido de las viejas teorías de la preformación, vale tanto como decir que, a la postre, "todo queda como antes". Al llegar a un punto cualquiera tendremos que reconocer también, necesariamente, la existencia de un algo nuevo, a lo que sólo puede llegarse por medio de un "salto".

"Llamamos teoría de la mutación —dice Hugo de Vries, describiendo su teoría— al principio según el cual las propiedades de los organismos se hallan formadas por unidades nítidamente distintas las unas de las otras... En el campo de la teoría de la descendencia, este principio nos lleva a la convicción de que las especies no han brotado unas de otras flúidamente, sino por saltos. Cada unidad nueva que viene a sumarse a las anteriores forma un peldaño, y separa la nueva forma, como especie propia e independiente, nítida y totalmente, de la especie de que ha brotado. La nueva especie se presenta, por tanto, de golpe; nace de la que precede sin ninguna preparación posible, sin transiciones." [69]

Por tanto, la transición de la naturaleza a la "cultura" no representa, tampoco desde *este* punto de vista, ningún nuevo enigma. No hace sino confirmar lo que ya nos enseña la consideración de la naturaleza, a saber: que toda auténtica evolución es, en el fondo, una μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, la cual puede sin duda, ser puesta de manifiesto, pero nunca explicada casualmente. Para estos efectos, en nada se distingue la situación en que se encuentran, separadamente, la experiencia y el pensamiento, el empirismo

[69] H. de Vries, *Die Mutationstheorie*, Leipzig, 1901, t. I, p. 3.

y la filosofía. Ninguno de los dos puntos de vista puede determinar el "en sí" del hombre más que señalándolo en sus fenómenos o manifestaciones. Sólo pueden llegar a conocer la "esencia" del hombre contemplando a éste en la cultura y en el espejo de su cultura, pero sin poder dar la vuelta a este espejo, para ver lo que hay detrás.

V

LA "TRAGEDIA DE LA CULTURA"

Dice Hegel que la historia universal no es precisamente el albergue de la dicha; que los períodos pacíficos y venturosos son hojas en blanco, en el libro de la historia. No creía, ni mucho menos, que esto estuviera en contradicción con aquella su fundamental convicción de que "todo, en la historia, carece de un modo racional"; antes al contrario, veía precisamente en ello la confirmación y corroboración de esta tesis.

Ahora bien, ¿para qué sirve el triunfo de la idea en la historia universal, si ha de lograrse necesariamente a costa de renunciar a todo lo que es la dicha humana? ¿No suena casi a burla semejante teodicea, y no tendría razón Schopenhauer cuando decía que el "optimismo" hegeliano era, en el fondo, una manera de pensar absurda y, además, infame?

Preguntas como éstas han torturado siempre al espíritu humano, y precisamente en las épocas más ricas y más brillantes de la cultura. En vez de ver en la cultura algo que enriquece al hombre, se la considera como algo que lo aleja más y más de la verdadera meta de la existencia. En pleno "Siglo de las Luces" pronuncia Rousseau su inflamada requisitoria contra "las artes y las ciencias". Nos dice de ellas que sólo han servido para enervar y reblandecer al hombre en lo moral, a la par que en lo físico, en vez de satisfacer sus necesidades, habían venido a despertar en él innumerables afanes nuevos que jamás pueden verse saciados. Los valores de la cultura, nos dice Rousseau, son todos fantasmas a los que debemos renunciar, si no queremos vernos perennemente condenados a beber del tonel de las Danaidas.

Estas acusaciones rusonianas conmovieron profundamente los cimientos del racionalismo del si-

glo XVIII. En esto estriba precisamente la gran influencia que sobre Kant ejerció Rousseau. Gracias a éste, se cree el filósofo de Konigsberg libre del mero intelectualismo y encaminado por una senda nueva. Ya no cree que la exaltación y el refinamiento de la cultura intelectual pueda llegar a resolver todos los enigmas de la existencia y a curar todos los males de la sociedad humana. La simple cultura del entendimiento no puede fundamentar el supremo valor de la humanidad; debe ser sobornada y tenida a raya por otros poderes.

Pero aun cuando se haya logrado el equilibrio moral-espiritual, aun cuando se garantice a la razón práctica su primacía sobre la razón teórica, no por ello dejará de ser vana la esperanza de poder saciar la sed de dicha del hombre. Kant está profundamente convencido del "fracaso de todos los intentos filosóficos en materia de teodicea". No le queda, pues, otra solución que aquella extirpación radical del hedonismo que intenta llevar a cabo, en la fundamentación de su ética. Si la dicha constituyese la verdadera meta de las aspiraciones humanas, la cultura quedaría condenada inapelablemente. Sólo hay un camino para justificarla, y es aplicarle otro criterio de valor. Lo verdaderamente valioso no son los bienes mismos, que el hombre recibe como un verdadero regalo de la naturaleza y la Providencia. No, el verdadero valor debe buscarse en los propios actos del hombre y en aquello que, gracias a esos actos, llega a ser. De este modo, hace suya Kant la premisa de que parte Rousseau, pero no la conclusión a que éste llega. El grito rusoniano de "¡Vuelta a la naturaleza!" podría devolver y asegurar la dicha al ser humano, pero con ello el hombre se divorciaría, al mismo tiempo, de su verdadero destino. Este destino, en efecto, no reside en lo sensible, sino en lo inteligible. Lo que la cultura promete al hombre, lo único que puede darle, no es la dicha misma, sino lo que le hace digno de merecerla. La finalidad de la cultura

no es la realización de la dicha sobre la tierra, sino la realización de la libertad, de la auténtica autonomía, que no representa el dominio técnico del hombre sobre la naturaleza, sino el dominio moral del hombre sobre sí mismo.

Kant cree, con ello, haber convertido el problema de la teodicea de un problema metafísico en un problema puramente ético, y haberlo resuelto críticamente gracias a esta transformación. Pero no todas las dudas que contra el valor de la cultura pueden alegarse quedan esfumadas, ni mucho menos. Un nuevo y más profundo conflicto parece surgir inmediatamente en cuanto se trata de definir y precisar la nueva meta asignada a la cultura. ¿Puede, realmente, llegar a alcanzarla? ¿Es seguro que el hombre pueda realizar en la cultura y gracias a ella su verdadera naturaleza "inteligible", que pueda llegar, por este camino, si no a la satisfacción de todos sus deseos, sí al desarrollo de todas sus capacidades y dotes espirituales?

Así sucedería, en efecto, si el hombre pudiese saltar por encima de las fronteras de la individualidad, si pudiese ensanchar su propio yo hasta proyectarlo sobre la totalidad de la humanidad. Pero cuando intenta precisamente lograr esto, es cuando siente más rotunda y dolorosamente las barreras que se le oponen. No debemos perder de vista, en efecto, que hay aquí un aspecto que amenaza y coarta la espontaneidad, la autonomía pura del yo, en vez de estimularla y exaltarla. Y quien ahonde en *este* aspecto del problema, lo comprenderá en toda su gravedad. En un ensayo titulado *El concepto y la tragedia de la cultura*, Georg Simmel ha planteado este problema con toda precisión. Pero duda de que pueda llegar a resolverse. Según este autor, la filosofía no puede hacer otra cosa que señalar el conflicto, pero sin prometer su solución.

La reflexión nos revela con mayor claridad, a medida que va ahondando en el problema, la *estructura*

dialéctica de la conciencia de la cultura. Los progresos de la cultura van depositando en el regazo de la humanidad nuevos y nuevos dones; pero, el individuo se ve excluído de su disfrute en medida cada vez mayor. Y ¿para qué sirve, en realidad, una riqueza que jamás el yo puede llegar a transformar en acervo vivo? ¿No contribuye más bien a entorpecerle, en vez de liberarle?

Esta clase de reflexiones despliegan ante nosotros el pesimismo cultural bajo su forma más aguda y más radical. Hemos dado con el punto más vulnerable, apuntando a un defecto del que ningún desarrollo espiritual puede liberarnos, pues va implícito en la esencia misma de este desarrollo. Los bienes creados por él crecen sin cesar, en cuanto al número, pero precisamente este crecimiento hace que dejen de sernos útiles. Conviértense, así, en algo meramente objetivo, en algo existente y dado de un modo real, pero que el individuo, el yo, no puede ya abarcar y captar. El yo se siente abrumado bajo su variedad y su peso, que crecen sin cesar. El individuo no extrae ya de la cultura la conciencia de su poder, sino solamente la certeza de su impotencia espiritual.

La verdadera razón de esta "tragedia de la cultura" reside, según Simmel, en que la aparente interiorización que la cultura nos promete lleva siempre aparejada, en realidad, una especie de autoenajenación. Media entre el "alma" y el "mundo" un conflicto constante, una relación constantemente tensa, que amenaza convertirse, a la postre, en una relación sencillamente antitética. El hombre no puede conquistar tampoco el mundo espiritual sin infligir con ello un daño a su alma. La vida espiritual consiste en un progreso constante; la vida anímica en un retroceso cada vez más profundo sobre sí mismo. Por eso, los caminos y las metas del "espíritu objetivo" no pueden ser nunca los mismos que los de la vida subjetiva. Para el alma individual, todo aquello que no puede llenarse con ella misma se convierte

necesariamente en áspera corteza. Y esta corteza va cubriéndola con una capa cada vez más espesa y menos frágil.

"A la vida vibrátil, incansable, desarrollada hasta el infinito, del alma que crea en un sentido cualquiera, se enfrenta su producto fijo, idealmente inconmovible, con el penoso efecto retroactivo de estancar y hasta fosilizar aquella vivacidad; no pocas veces, parece como si la movilidad creadora del alma muriese al alumbrar su propio fruto... Al paso que la lógica de las formaciones y las conexiones impersonales está cargada de dinámica, surgen entre éstas y los impulsos y normas interiores de la personalidad duras fricciones, que adoptan bajo la forma de la cultura en cuanto tal una peculiar condensación. Desde que el hombre se dice a sí mismo yo, desde que se ha convertido en objeto, por encima de sí y frente a sí; desde que, a través de esta forma de nuestra alma sus contenidos desembocan todos en un centro; desde entonces, tenía necesariamente que ir creciendo, a base de esa forma, el ideal de que lo que aparece unido con el centro sea también una unidad armónica y cerrada y, por tanto, un todo capaz de bastarse a sí mismo. Sin embargo, los contenidos sobre los que el yo ha de llevar a cabo esta organización de un universo propio y unitario no le pertenecen exclusivamente a él; estos elementos le vienen *dados* desde fuera, desde alguna exterioridad espacial, temporal o ideal, y constituyen al mismo tiempo los contenidos de otros mundos, sociales, metafísicos, conceptuales y éticos, en los que adoptan formas y conexiones recíprocas que no coinciden con las del yo... En esto consiste, propiamente, la tragedia de la cultura. Podemos, en efecto, considerar como un destino trágico —a diferencia de un acaecimiento simplemente triste o que descarga desde fuera sus efectos destructores— el que las fuerzas aniquiladoras dirigidas contra un ser emerjan de las más profundas capas de este ser mismo; y el que esta destrucción venga a

realizar un destino que el propio ser de que se trata lleva en su entraña y que constituye, por decirlo así, el desarrollo lógico de aquella misma estructura con que ese ser ha construído su propia positividad." [70]

El mal de que toda cultura humana adolece aparece pintado en este cuadro con tintas todavía más sombrías y desesperadas que en la pintura de Rousseau. Aquí aparece cerrado incluso el único camino de repliegue que Rousseau buscaba y postulaba. Simmel dista mucho de querer ordenar a la marcha de la cultura que haga alto, al llegar a un determinado sitio. Sabe que la rueda de la historia no gira nunca hacia atrás. Pero cree observar, al mismo tiempo, que con ello se agudizará cada vez la tensión entre los dos polos igualmente necesarios e igualmente legítimos, con lo que el hombre acabará viéndose irremediablemente entregado a un funesto dualismo. El profundo divorcio, la profunda hostilidad existente entre el proceso vital y creador del alma, de una parte, y de otra sus contenidos y productos, no admite arreglo ni conciliación de ninguna clase. Tiene que hacerse, por fuerza, tanto más sensible cuanto más rico e intensivo se haga en sí mismo este proceso y cuanto más se ensanche el círculo de contenidos sobre el que se proyecta.

Simmel parece hablarnos el lenguaje del escéptico; pero nos habla, en realidad, en el del místico. El anhelo secreto de toda mística no es otro, en efecto, que el de sumirse pura y exclusivamente en la esencia del yo, para descubrir en ella la esencia de Dios. Cuanto se interfiere entre el yo y Dios es considerado para ella como un tabique de separación. Y esto vale no menos para el mundo espiritual que para el mundo físico. Porque tampoco la existencia del espíritu es otra cosa que autoenajenación. Crea incesantemente nuevos nombres y nuevas imágenes;

[70] Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911, pp. 251 *ss.*, 265 *ss.*

pero sin comprender que en esta obra de creación no se acerca a lo divino, sino que se aleja más y más de ello. La mística debe negar necesariamente todos los mundos figurados de la cultura, liberarse del "nombre y la imagen". Exige de nosotros que renunciemos a todos los símbolos y los hagamos añicos. Y no lo hace animada por la esperanza de que por este camino podamos llegar a *conocer* la esencia de lo divino. El místico sabe y está profundamente convencido de que todo *conocimiento* no hace sino girar en el círculo de los símbolos. La meta que él se propone es, sin embargo, otra y más alta. Aspira a que el yo, en vez de entregarse al vano intento de captar y comprender lo divino, se funda en unidad con ello. Toda pluralidad es un engaño, ya se trate de una pluralidad de cosas o de una pluralidad de imágenes o de signos.

Sin embargo, al expresarse así, al renunciar aparentemente a toda sustancialidad del yo individual, lo que hace, en cierto modo, es retener y corroborar precisamente esta sustancialidad. Considera, en efecto, el yo como algo determinado en sí, que debe afirmarse en esta determinabilidad, y no perderse en el mundo.

Al llegar aquí, surge, no obstante, la primera pregunta que nos vemos obligados a dirigirle. Ya en anteriores consideraciones hemos procurado poner de manifiesto que el "yo" no existe como realidad suya originariamente dada, sino que se refiere a otras realidades del mismo tipo y entra en asociación con ellas. Nos hemos visto obligados a enfocar la relación de otro modo. Veíamos que la separación entre el "yo" y el "tú", al igual que la separación entre el "yo" y el "universo", constituye la meta, y no el punto de partida de la vida espiritual. Si nos atenemos firmemente a esto, nuestro problema adquiere otra significación. Vista así la cosa, aquella cristalización que la vida experimenta en las diferentes formas de la cultura, en el lenguaje, el arte y la religión, no

constituye pura y simplemente la *antítesis* de lo que el yo debe exigir, en virtud de su propia naturaleza, sino, por el contrario, el *supuesto* para que pueda encontrarse y comprenderse a sí mismo, en su propia entidad.

Nos encontramos con una conexión extraordinariamente compleja, que no es posible expresar acertadamente por medio de ninguna imagen relativa al espacio, por muy sutil que sea. No cabe preguntarse cómo el yo puede "trascender" de su propia esfera, para penetrar en otra, ajena a ella. Tenemos que huir de todas estas expresiones metafóricas. Es cierto que, en la historia del problema del conocimiento, se recurre continuamente a estas descripciones defectuosas para caracterizar por medio de ellas las relaciones entre el objeto y el sujeto. Así, llegó a pensarse que el objeto debía entrar con una parte de sí mismo en el yo para poder ser conocido por éste. En esta concepción radica la "teoría de los ídolos" de la atomística antigua, la "teoría de las especies" de Aristóteles, y la escolástica la retiene, limitándose a traducirla de lo material a lo espiritual.

Admitamos, sin embargo, por un momento, que el milagro pueda realizarse y que el "objeto" pueda desplazarse de este modo a la "conciencia". El problema cardinal quedaría sin resolver, pues no sabríamos cómo podríamos tener *conciencia* también de esta huella del objeto al imprimirse en el yo. Es evidente que su pura presencia y el modo de ella no bastaría, ni mucho menos, para explicar su *significación* representativa.

La dificultad se complica todavía cuando no se trata de operar una transferencia de objeto a sujeto, sino entre dos sujetos diferentes. En el mejor de los casos tendríamos también la existencia del mismo *contenido*, como mero duplicado, en "mí" y en "otro". Pero seguiría siendo ininteligible cómo, por virtud de esta existencia pareja, pudiera el yo tener *con-*

ciencia del tú y éste de aquél, cómo el uno pudiera *interpretar* esa existencia como "procediendo" del otro. Sigue valiendo aquí, en grado aún mayor, aquello de que la "impresión" puramente pasiva no basta para explicar el fenómeno de la "expresión". En esto reside una de las grandes fallas de toda teoría puramente sensualista: en que cree haber comprendido un algo ideal al reducirlo a una copia de lo objetivamente existente. Un sujeto no se hace cognoscible o comprensible para el otro porque pasa a éste, sino porque establece con él una relación activa. Y ya hemos visto antes que es éste, y no otro, el sentido de toda comunicación espiritual: el *comunicarse* requiere una comunidad en determinados *procesos*, no en la mera igualdad de los productos.

Partiendo de esta consideración, el problema planteado por Simmel se proyecta bajo una nueva luz. No es que deje de existir como tal problema, pero su solución debe buscarse, ahora, en una dirección distinta. Las dudas y las objeciones que pueden formularse contra la cultura conservan todo su peso. Hay que comprender y reconocer que la cultura no representa un todo armónico, sino que se halla, por el contrario, plagada de los más agudos conflictos interiores. La cultura lleva una vida "dialéctica" y dramática. No es un simple acaecer, un proceso que discurra serena y tranquilamente, sino una acción que es necesario abordar constantemente de nuevo y que jamás está segura de su meta. De aquí que no pueda entregarse nunca sencillamente a un candoroso optimismo o a una fe dogmática en la "perfectibilidad" del hombre. Cuanto la cultura construye amenaza con deshacerse nuevamente entre sus manos. Tiene siempre, por tanto, si la contemplamos solamente a la luz de su obra, un no sé qué de insatisfactorio y de profundamente problemático. Los espíritus verdaderamente creadores ponen toda su pasión en su obra, pero es precisamente esta pasión

la que se convierte en fuente de nuevos y nuevos sufrimientos.

Tal es el drama que quiere pintar Simmel. Sólo que admite en él, por así decirlo, dos papeles nada más. De una parte, aparece la vida; de otra, el mundo de los valores objetivos, ideales, dotados de vigencia propia. Son dos campos distintos, que no pueden articularse entre sí ni, menos aún, fundirse. Cuanto más se desarrolla el proceso de la cultura, más se revela lo creado como enemigo del creador. El sujeto, no sólo no puede realizarse en su obra, sino que amenaza con estrellarse, a la postre, contra ella. Lo que en el fondo e interiormente quiere la vida no es otra cosa que su propia movilidad y su desbordante plenitud. Y no puede desplegar esta plenitud interior y plasmarla en una serie de formas determinadas y concretas sin que estas formas se conviertan, al mismo tiempo, en otros tantos límites, en sólidos diques contra los que rebota y se estrella su movimiento. "El espíritu engendra innumerables formas, que siguen existiendo en su propia y peculiar sustantividad, independientemente del alma que las ha creado y de cualquiera otra que las acepte o las rechace. Así se ve el sujeto enfrentado al arte y al derecho, a la religión y a la ciencia, a la técnica y a las costumbres... Es la forma de la solidez, de la cristalización, de la inmovilidad en que el espíritu, convertido en objeto, se sustrae y se opone a la desbordante vivacidad, a la responsabilidad interior ante sí mismo, a los conflictos cambiantes del alma subjetiva; íntimamente asociado al espíritu como tal espíritu, pero viviendo por ello infinitas tragedias, nacidas de este profundo conflicto formal entre la vida subjetiva, incansable, pero finita en el tiempo, y sus contenidos, los cuales, una vez creados, son inmóviles, pero cobran una validez temporalmente ilimitada."

Sería en vano, evidentemente, tratar de negar estas tragedias, o pretender sobreponerse a ellas con cual-

quier lenitivo superficial. Pero no cabe duda de que presentan un aspecto distinto cuando se prosigue y lleva hasta el final el camino aquí trazado. Al final de este camino no aparece, en efecto, la *obra*, en cuya existencia permanente se estanca el proceso creador, sino el "tú", el otro sujeto, que recibe la forma para incorporarla a su propia vida y retransferirla, con ello, nuevamente al medio de que originariamente procede.

Por vez primera se revela ahora cuál es la solución que admite la "tragedia de la cultura". El círculo no puede cerrarse mientras no se presente el *partner* del yo. En efecto, por muy importante, muy plena de contenido y muy estable que pueda ser, en sí misma y en su centro, una obra de cultura, nunca será más que un punto de transición. No es nunca algo "absoluto" con que tropiece el yo, sino el puente que conduce de un polo yoísta a otros. En esto estriba su verdadera y más importante función. El proceso vital de la cultura consiste precisamente en ser inagotable en la creación de estas mediaciones y transiciones.

Si enfocamos este proceso exclusiva y preferentemente desde el punto de vista del individuo, vemos que conserva siempre un carácter peculiarmente escindido. El artista, el investigador, el fundador de religiones: ninguno de ellos puede realizar una obra verdaderamente grande más que entregándose de lleno a su misión y olvidándose, en gracia a ella, de su ser propio y personal. Pero, la obra acabada, cuando está ante ellos, no es solamente realización; es también, al mismo tiempo, desengaño. Queda por debajo de la intuición originaria, de la que brotó. La realidad limitada, de la que forma parte, contradice a la muchedumbre de posibilidades que idealmente lleva dentro de sí esta intuición.

Este defecto lo siente constantemente no sólo el artista, sino también el pensador. Precisamente los más grandes pensadores parecen llegar siempre a un

punto en que renuncian definitivamente a expresar sus pensamientos últimos y más profundos. Lo más alto que el pensamiento es capaz de captar —dice Platón, en su séptima carta— no es ya asequible a la palabra; escapa a la posibilidad de ser comunicado mediante la escritura y la enseñanza.

Ahora bien, si es cierto que tales juicios son comprensibles y necesarios para la psicología del genio, para nosotros mismos este escepticismo queda tanto más apaciguado cuanto más vasta y más rica es la obra artística o filosófica a que nos entregamos. Pues nosotros, quienes recibimos, no medimos con el mismo rasero con que el creador mide su obra. Allí donde él encuentra poco, nos parece a nosotros ver demasiado; donde él tiene la sensación de una interior insuficiencia, nos asalta a nosotros la impresión de una inagotable plenitud, que jamás creemos llegar a asimilarnos por entero. Y ambas cosas son ilegalmente legítimas e igualmente necesarias, pues es precisamente esta peculiar interdependencia lo que permite a la obra cumplir con su misión propia. La obra se convierte en mediadora entre el yo y el tú, no al transferir un contenido acabado del uno al otro, sino al encender en la actividad del primero la del segundo. Así se comprende también por qué las obras verdaderamente grandes de la cultura no se alzan nunca ante nosotros como algo sencillamente estancado e inmóvil, que en este estancamiento comprime y entorpece los libres movimientos del espíritu. Por el contrario, su contenido sólo existe para nosotros a medida que nos lo vamos asimilando constantemente y lo vamos creando y renovando así, una y otra vez.

Tal vez donde más claramente se destaque este proceso sea allí donde los dos sujetos que de él participan no son individuos sino épocas enteras. Un ejemplo nos lo ofrece, sin duda alguna, todo "renacimiento" de una cultura pasada. Un renacimiento, cuando realmente merece este nombre, no es nunca

una simple recepción. No es un simple proceso de continuación o desarrollo de los motivos pertenecientes a una cultura pretérita. Cierto es que, no pocas veces, parece creerlo así, y no conoce orgullo más alto que el de plegarse lo más fielmente posible al modelo que imita. Las grandes obras de arte de la Antigüedad han sido consideradas, en este sentido, por todas las épocas clasicistas como modelo digno de ser imitado, pero sin que jamás pudiese ser igualado. Pero los verdaderos y grandes renacimientos de la historia universal han sido siempre triunfos de la espontaneidad, y no de la simple receptividad.

Uno de los problemos más atractivos de la historia del espíritu consiste en ver cómo estos dos aspectos se entrelazan y condicionan mutuamente. Cabría hablar, en este punto, de una dialéctica histórica; esta dialéctica, sin embargo, no envuelve ninguna contradicción, ya que viene impuesta por la esencia misma del desarrollo espiritual y se halla profundamente arraigada en ella. Siempre que un sujeto —ya se trate de un individuo o de toda una época— se halla dispuestos a olvidarse, para desaparecer en otro y entregarse por entero a él, ese alguien *se encuentra* a sí mismo en un sentido nuevo y más profundo. Mientras una cultura sólo toma de otra determinados *contenidos*, sin poseer la voluntad ni la capacidad necesarias para penetrar en su verdadero centro, en su *forma* propia y peculiar, no se revela esta profunda interdependencia a que nos referimos. Todo queda reducido, en el mejor de los casos, a una simple asimilación externa de determinados *elementos* sueltos de la cultura, pero sin que éstos se conviertan en verdaderas fuerzas o motivos creadores.

Este tipo limitado de influencia de la Antigüedad podemos apreciarlo por doquier ya en la Edad Media. Ya en el siglo IX se manifiesta un "renacimiento carolingio" en la literatura y en las artes plásticas. Y la escuela de Chartres puede ser cali-

ficada como un "renacimiento medieval". Pero todo esto difiere, no sólo en cuanto al grado, sino también en cuanto al carácter, de aquella "resurrección de la antigüedad clásica" que se produce en los primeros siglos del Renacimiento italiano. Muchas veces se ha llamado al Petrarca "el primer hombre moderno". Pero, por raro que parezca, para llegar a serlo necesitó adquirir una nueva y más profunda comprensión de la Antigüedad. A través de las lenguas antiguas y del arte y la literatura de los antiguos, supo penetrar de nuevo en las formas de vida de la Antigüedad; y en esta intuición cobró forma su sentimiento de vida propio y original. Este peculiar entrelazamiento de lo propio y lo extraño vale para todo el Renacimiento italiano; Burckhardt dice de él que "sólo trató la antigüedad como un medio para expresar sus propias ideas constructivas".[71]

Este proceso es inagotable; se reanuda constantemente, sin llegar nunca a su fin. La Antigüedad fue "descubierta" de nuevo después del Petrarca, y cada nuevo descubrimiento sacaba a luz nuevos y distintos rasgos de aquella época. La Antigüedad de Erasmo no es la misma que la del Petrarca. Y tras ellas vienen después, cada una con sus rasgos propios, la de Rabelais y la de Montaigne, la de Corneille y la de Racine, la de Winckelmann, la de Goethe y la de Guillermo de Humboldt. No es posible hablar de una identidad real intrínseca entre ellas. Sólo coinciden en una cosa: en que el Renacimiento italiano y el holandés, el francés y el alemán sienten la Antigüedad como una incomparable *fuente* de energías, a la que van a beber para ayudar a alumbrarse a sus propias ideas e ideales. Por donde las épocas realmente grandes de la cultura del pasado no se asemejan precisamente a un bloque errático que penetre en el presente como testigo de tiempos pre-

[71] J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, p. 42.

téritos. No son masas inertes, sino la condensación de gigantescas energías potenciales que aguardan solamente el momento de volver a manifestarse y de traducirse en nuevos efectos. Por tanto, tampoco aquí se contrapone o enfrenta simplemente lo creado al proceso creador: lejos de ello, en la "forma acuñada" afluye constantemente nueva vida, la cual la protege contra el peligro de "petrificarse".

No hace falta, naturalmente, demostrar que este debate ininterrumpido e ininterrumpible entre diversas culturas no puede desarrollarse nunca sin fricciones interiores. Una verdadera fusión no puede llegar a producirse nunca, pues las fuerzas antagónicas sólo pueden actuar afirmándose y sosteniéndose las unas a las otras. No faltan nunca fuertes conflictos interiores, incluso en los casos en que se logra o parece lograrse una armonía perfecta.

Si nos fijamos en la persistencia de la cultura antigua, vemos que representa casi el caso límite ideal. Parece eliminado todo lo meramente negativo, y las grandes fuerzas productivas diríase que ejercen una acción constante y callada en toda su pureza y sin entorpecimiento alguno. Y, sin embargo, tampoco en este caso ideal faltan los conflictos, rayanos, a veces, en antagonismos irreconciliables. La historia del derecho nos revela cuán grandiosa es la capacidad organizadora inherente al derecho romano y cómo ha atestiguado constantemente esta capacidad, a lo largo de los siglos. Pero es el caso que el derecho romano no podía crear sin destruir, al mismo tiempo, multitud de gérmenes llenos de promesas. Constantemente surge el conflicto entre la conciencia jurídica "natural" y los usos jurídicos nacionales, de una parte, y de otra el derecho "culto".

Podemos ver en esta clase de antagonismos conflictos de tipo trágico, reconociendo su pleno derecho a esta frase de la "tragedia de la cultura". Pero no debemos fijarnos solamente en el hecho del conflicto, sino también en su superación, en esa peculiar

"catarsis" que constantemente se opera. Por muchas que sean las fuerzas que, por una parte, se ven encadenadas, no deben perderse de vista, de otro lado, las fuerzas nuevas y vigorosas que se emancipan. Este encadenamiento y esta emancipación simultáneos se manifiesta en la lucha entre las diversas culturas, como se manifiesta también, con no menos fuerza, en aquella lucha que el individuo se ve obligado a sostener con la colectividad, que las grandes fuerzas individuales creadoras libran con las que tienden a estancar y, en cierto sentido, a eternizar el estado de cosas existente. Lo creador se halla en constante pugna con lo tradicional. También en este punto sería falso empeñarse en pintar el conflicto con los colores blanco y negro exclusivamente, situando en un campo todo lo valioso y en el otro todo lo negativo. Las tendencias encaminadas a la conservación son tan importantes e indispensables como las que buscan la renovación, ya que ésta sólo puede llevarse a cabo sobre lo que permanece, del mismo modo que lo perdurable sólo puede existir, por su parte, mediante un proceso continuo de autorrenovación.

Donde más claramente se ve esto es allí donde la lucha entre las dos tendencias se desarrolla íntegramente en lo profundo, en una profundidad sobre la que los planes y la voluntad consciente de los individuos no pueden ejercer ya influencia alguna, pues actúan en ella fuerzas que no se revelan a la conciencia del individuo.

Un caso de éstos lo tenemos en el desarrollo y la transformación del *lenguaje.* En ningún otro campo de la cultura es tan fuerte la circulación tradicional; ningún otro sector de la cultura parece dejar menos margen a la capacidad creadora del individuo. La filosofía del lenguaje no se ha cansado de discutir, ya desde los griegos, si el lenguaje debía considerarse como un producto de la "naturaleza" o como obra de la "convención", de la φύσει o de la θέσει. Cualquiera de las dos concepciones que se profese, ya

se vea en el lenguaje algo objetivo, o algo subjetivo, un algo existente o un algo estatuído, no cabe duda de que también a lo segundo, para que pueda cumplir su fin, se le debe atribuir una especie de coacción, en virtud de la cual se afirma y se hace valer contra toda arbitrariedad.

El "nominalista" Hobbes dice que la verdad no reside en las cosas sino en los signos: *veritas non in re, sed in dicto consistit.* Pero añade que los signos, una vez estatuídos, no son ya susceptibles de cambios, que la convención debe ser reconocida como algo absoluto, si se quiere que sean posibles, en términos generales, el lenguaje y la comprensión humanos.

Claro está que la historia del lenguaje da un mentís a esta fe en el significado inmutable e inconmovible de sus conceptos. Nos demuestra, por el contrario, que todo empleo vivo del lenguaje está sujeto a un cambio constante de acepciones y de sentido. La razón está en que el "lenguaje" no existe nunca como una "cosa" física, idéntica siempre a sí misma y que revela siempre las mismas "propiedades" constantes. Es, simplemente, el acto de hablar, el cual no se efectúa nunca en iguales condiciones ni exactamente del mismo modo.

En sus *Principios de la historia del lenguaje*, Hermann Paul señala el importante papel que debe atribuirse a la circunstancia de que el lenguaje sólo exista al transmitirse de generación en generación. Pues bien, esta transmisión no puede nunca realizarse de tal modo que quede eliminada de ella la actividad y la propia acción de una de las partes que intervienen en el proceso. Quien recibe estos dones no los recibe como una moneda. Sólo puede recibirlos haciendo *uso* de ellos, y al usarlos, les imprime un nuevo cuño. El maestro y el alumno, los padres y los hijos no hablan nunca, en rigor, "el mismo" lenguaje. Y en este proceso necesario de formación y transformación ve Paul uno de los más importantes

factores de cuantos intervienen en la historia del lenguaje.[72]

Cierto es que esta creación del lenguaje, que se acusa solamente en sus desviaciones involuntarias con respecto al modelo dado, distan mucho todavía de la verdadera acción creadora. Se trata de cambios, operados sobre el substrato del lenguaje, pero no de una acción basada en la intervención consciente de nuevas fuerzas. También este último y decisivo paso es indispensable, si no se quiere que el lenguaje muera. La renovación de dentro a fuera sólo cobra fuerza e intensidad plenas cuando el lenguaje no se limita exclusivamente a servir de vehículo para la transmisión de un acervo cultural fijo, sino que sirve para expresar un nuevo sentido vital individual. Al irrumpir en el lenguaje, este sentido despierta y pone en pie todas las energías ignoradas que en él dormitan. Lo que dentro del círculo de las expresiones diarias no pasaba de ser una simple desviación, se convierte aquí en nueva creación, y ésta puede ir tan allá que a la postre parezca transformar todo el cuerpo del lenguaje, el léxico, la gramática, el estilo.

De este modo han influído, en efecto, sobre la formación del lenguaje las grandes épocas de la poesía. La *Divina Comedia* del Dante no sólo dió nuevo sentido y nuevo contenido a la epopeya, sino que anuncia, además, el nacimiento de la *lingua volgare*, es decir, del italiano moderno. En la vida de los grandes poetas parecen darse siempre momentos en que es tan acuciante este impulso de renovación del lenguaje, que lo dado, es decir, el material con que tienen que trabajar, se les antoja casi como una pesada traba. En tales momentos despierta en ellos, con gran fuerza, el escepticismo contra el lenguaje. El propio Goethe no se vió libre de este escepticismo,

[72] Cfr. H. Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, cap. I, pp. 21 *ss.*

al que llegó a dar, en ocasiones, una expresión no menos característica que la de Platón. En un conocido epigrama veneciano declara que, pese a todos sus intentos, sólo ha logrado acercarse a la maestría en *un* talento: el de escribir en alemán:

"Y así echo a perder, ¡oh infeliz poeta!,
Mi vida y mi arte, luchando con la peor de las materias."

Sabemos, sin embargo, todo lo que el arte de Goethe consiguió hacer de esta que llama "la peor de las materias". Al morir Goethe, el lenguaje alemán no era ya lo que había sido al nacer él. No sólo se había enriquecido en cuanto al contenido, rebasando sus fronteras anteriores, sino que había madurado, además, hasta lograr una nueva forma; encerraba ahora posibilidades de expresión que le eran totalmente desconocidas un siglo antes.

Y este mismo contraste se observa también en otros terrenos. El proceso de creación tiene que ajustarse siempre a condiciones distintas: de una parte, necesita apoyarse en algo permanente y consistente; de otra, tiene que hallarse siempre dispuesto a emprender caminos nuevos, a abordar nuevos intentos, capaces de transformar lo que existe. Sólo de este modo es posible hacer frente a las exigencias que plantean tanto el objeto como el sujeto.

También el artista plástico encuentra el camino tan trillado y preparado como el poeta que se entrega a los rumbos del lenguaje. Así como toda lengua posee un determinado tesoro de palabras, que no crea en el momento mismo, sino del que puede disponer como de un patrimonio permanente, lo mismo ocurre en todas y cada una de las ramas de las artes plásticas. Existe un tesoro de formas con que se encuentra, al iniciar su obra, el pintor, el escultor, el arquitecto, y existe también una "sintaxis" peculiar de estas actividades, como existe una "sintaxis" del

lenguaje. Nada de esto puede ser obra de la libre "inventiva". La tradición afirma, en esto, continuamente sus derechos, ya que sólo a través de ella puede establecerse y garantizarse esa continuidad de la creación sobre la que descansa toda comprensibilidad, en el lenguaje plástico como en cualquier otro. "Así como las raíces del lenguaje conservan siempre su vigencia, de tal modo que en todas las transformaciones y ampliaciones posteriores de los conceptos enlazados a ellas emerge siempre la forma fundamental, ya que es imposible inventar una palabra totalmente nueva para expresar un concepto nuevo sin malograr la finalidad primordial perseguida, que es la de que nos comprendan, así también —dice Gottfried Semper— es imposible... rechazar los tipos y raíces más antiguos del simbolismo en el arte y hacer caso omiso de ellos... La misma ventaja que la ciencia de las lenguas comparadas y el estudio de la afinidad primitiva de las lenguas confiere al artista moderno del discurso, la tiene en su arte el arquitecto, supongamos, que conozca en su significación originaria los más antiguos símbolos de su lenguaje y sepa comprender certeramente cómo esos símbolos cambian históricamente, con el arte mismo, en cuanto a su forma y a su significado." [73]

El encadenamiento a la tradición se revela, primeramente, en todo aquello que se llama la técnica de las distintas artes. Esta técnica está sujeta a reglas fijas, ni más ni menos que el empleo de cualquier otra herramienta, ya que depende de la calidad del material sobre que trabaja el artista. El arte y la artesanía, es decir, la actividad creadora y la pericia artesanal, se han ido desglosando lentamente, y en los momentos de apogeo del desarrollo artístico es cuando ambas suelen aparecer más íntimamente asociadas. Ningún artista puede llegar a expresarse

[73] Gottfr. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2ª ed., Munich, 1878, t. I, p. 6.

realmente en su lenguaje si antes no lo ha aprendido en el trato constante con su material. Y esto que decimos no se refiere solamente, ni mucho menos, al aspecto técnico-material del problema. Un paralelo exacto lo encontramos también en el campo de la forma. También las formas artísticas, una vez creadas, se convierten en un patrimonio fijo y estable, que va transmitiéndose de generación en generación. No pocas veces, esta transmisión hereditaria se extiende a lo largo de los siglos. Cada época toma de la que le precede determinadas formas, que transfiere a la que la sigue. El lenguaje de las formas va adquiriendo una estabilidad tal que determinados temas parecen entrelazarse indisolublemente con determinados modos de expresión, por el hecho de que se nos presentan siempre bajo las mismas formas,, siquiera sea ligeramente modificadas. Esta "ley de inercia", que rige para el desarrollo de las formas, constituye uno de los más importantes factores en la evolución del arte y uno de los problemas más sugestivos que a la historia del arte se le plantean.

En los últimos tiempos ha sido A. Warburg quien más se ha destacado en el estudio de este proceso, quien mayor importancia le concede y quien se ha esforzado por investigarlo desde todos los puntos de vista, tanto en el aspecto histórico como en el psicológico. Warburg toma como punto de partida la historia del arte renacentista italiano. Pero esta época no es, para él, sino un paradigma especial, a la luz del cual pretende poner en claro el carácter peculiar y la fundamental dirección del proceso creador en las artes plásticas. Encuentra expresadas ambas cosas con mayor claridad que en ningún otro aspecto en la pervivencia de las formas plásticas antiguas. Demuestra este autor cómo los antiguos crearon determinadas formas características de expresión para ciertas situaciones típicas, constantemente reiteradas. No sólo se encuadran en ellas de un modo fijo, sino que aparecen, por así decirlo,

aprisionadas en ellas ciertas emociones y estados de ánimo, ciertos conflictos y soluciones. Dondequiera que se percibe una emoción análoga, revive también la imagen creada por el arte para expresarla. Nacen así, según la expresión de Warburg, determinadas "fórmulas del *pathos*", que se graban indeleblemente en la memoria de la humanidad. Warburg sigue a lo largo de toda la historia de las artes plásticas la persistencia y los cambios, la estática y la dinámica de estas "fórmulas emotivas".[74] Con ello, no sólo enriquece en cuanto al contenido la historia del arte, sino que le imprime, además, un nuevo sello, en cuanto al método.

Las investigaciones de Warburg recaen, en realidad, sobre un problema fundamental y sistemático de toda ciencia de la cultura. Del mismo modo que la pintura y la escultura emplean determinadas actitudes fijas, determinadas posiciones y determinados gestos del cuerpo humano para dejar traslucir la existencia anímica y los estados y movimientos del alma, también en otros campos de la cultura se plantea constantemente el problema de combinar entre sí, de este modo, el movimiento y el reposo, el acaecer y la estabilidad, empleando lo uno como medio de expresión de lo otro. Las formas lingüísticas y artísticas, para que tengan una "capacidad general de comunicación", para que puedan tender un puente entre diferentes sujetos, necesitan poseer cierta consistencia y estabilidad interior. Pero necesitan ser, al mismo tiempo, formas mudables, capaces de cambio, pues todo *empleo* de las formas entraña ya, por el simple hecho de operarse en diversos individuos, una cierta modificación, sin la cual sería inconcebible.

[74] Cfr., principalmente, A. Warburg, "Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance" (en *Gesammelte Schriften*, ed. por Gertrud Bing, Leipzig y Berlín, 1932).

Podría intentarse distinguir entre los diversos géneros artísticos con arreglo a la relación que en ellos existe entre estos dos polos siempre necesarios. Claro está que, antes, habría que plantear y resolver un problema previo de principio. ¿En qué sentido cabe hablar, en términos generales, de esta clase de "géneros"? ¿Son éstos, acaso, algo más que simples etiquetas?

La poesía y la retórica antiguas establecían una rigurosa distinción entre las varias formas de expresión poética, atribuyendo a cada una de ellas una "naturaleza" propia e inmutable. Estaban profundamente convencidas de que los diversos géneros poéticos se diferenciaban específicamente unos de otros, de que la oda y la elegía, el idilio y la fábula tenían sus temas propios y específicos y se regían por sus propias leyes.

El clasicismo elevó esta concepción a principio fundamental de su estética. Boileau considera como algo incontrovertible que la comedia y la tragedia tienen, cada una de ellas, su "naturaleza" propia, a la que hay que atenerse, en cada caso, para la selección de los motivos, de los caracteres y de los medios de expresión. Y esta misma concepción prevalece todavía, sustancialmente, en Lessing, aunque éste la maneje con mayor libertad. Lessing reconoce al genio el derecho de extender las fronteras de los diversos géneros, pero sin que llegue a creer que estas fronteras puedan hacerse desaparecer totalmente.

La estética moderna ha intentado considerar todas las diferencias tradicionalmente establecidas entre los géneros como un lastre inútil que es posible, cuando así convenga, echar por la borda. Nadie ha ido tan allá, en este punto, como Benedetto Croce. Según él, todas las clasificaciones de las artes y todas las distinciones entre géneros artísticos son simples nomenclaturas, que pueden servir a un fin de orden práctico, pero que no encierran ninguna significación teórica. Estas clasificaciones tienen, según Croce,

sobre poco más o menos el mismo valor que las rúbricas a que recurren los bibliotecarios para catalogar las existencias de libros de una biblioteca.

El arte, dice Benedetto Croce, no puede clasificarse de este modo, con arreglo a criterios reales, ni agruparse tampoco en distintos géneros, según los medios de expresión de que se vale. La síntesis estética constituye una unidad indivisible.

"Toda obra de arte expresa un estado de ánimo, y como el estado de ánimo es algo puramente individual y siempre nuevo, la intuición representa un número infinito de intuiciones, que es imposible reducir a un casillero de *géneros*... Lo cual vale tanto como decir que toda teoría de la división de las *artes*, cualquiera que ella sea, carece de fundamento. El género o la clase es, en este caso, una sola, es el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte de por sí son, por lo demás, innumerables: son todas originales, ninguna de ellas traducible al lenguaje de la otra..., ninguna domeñada por el entendimiento. Entre lo universal y lo particular no se interfiere, en la consideración filosófica, ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o clases, de *generalia*. Ni el artista, que crea el arte, ni el espectador, que lo contempla, necesitan de otra cosa que de lo universal y lo individual o, mejor dicho, lo universal convertido en individual: la actividad artística universal condensada y concentrada por entero en la representación de un determinado estado de ánimo." [75]

Si las anteriores consideraciones hubieran de tomarse al pie de la letra, llegaríamos a la peregrina conclusión de que, al calificar a Beethoven, por ejemplo, de gran músico, al llamar a Rembrandt un gran pintor, a Homero un gran poeta épico y a Sha-

[75] Croce, *Grundriss der Aesthetik*, trad. alem., Leipzig, 1913, pp. 45 *s*. Cfr. *Estética come scienza dell'espressione*, 3ª ed., Bari, 1908, pp. 129 *ss*. (*Vid*. en español *Estética* y *Breviario de Estética*.)

kespeare un gran poeta dramático, no hacíamos sino señalar circunstancias empíricas de carácter accesorio e indiferente, a las que no se debe atribuir importancia alguna desde el punto de vista *estético* y de las que podríamos, perfectamente, prescindir al caracterizar la personalidad *artística* de aquellas figuras. Si sólo existe, de una parte, "el" arte y de la otra el individuo, el medio a que cada artista recurra para expresarse es relativamente indiferente y fortuito. Puede expresarse por medio del color o del sonido, de la palabra o del mármol, sin que ello afecte para nada a lo fundamental, que es la intuición artística: ésta será siempre la misma, sin que cambie otra cosa que su manera de exteriorizarse.

A nosotros nos parece, sin embargo, que semejante concepción no refleja la verdad del proceso artístico. Con ella se desdoblaría la obra de arte en dos segmentos, que no guardarían entre sí ninguna relación necesaria. El modo especial de expresión no forma parte, simplemente, de la *técnica* de la realización, sino que pertenece a la *concepción* de la obra de arte misma. La intuición de un Beethoven es musical; la de un Fidias, plástica; la de un Milton, épica; la de un Goethe, lírica. Y esto no se refiere simplemente a la envoltura externa, sino que constituye el meollo mismo de su obra de creación.

Nos lleva esto de la mano al verdadero sentido y a la profunda razón de ser de la división de las artes en diversos "géneros". No es difícil darse cuenta del *motivo* que ha llevado a Croce a declarar la guerra a la teoría de los géneros en el arte. Trataba, con ello, de salir al paso de un error muy extendido a lo largo de toda la historia de la estética y que se traduce, no pocas veces, en infecundos planteamientos de problemas. Constantemente se ha querido invocar los criterios a que responden los distintos géneros artísticos y la diferencia que los separa, para establecer un "canon" de lo bello. Se ha querido extraer de eso determinadas normas generales para

el enjuiciamiento y la valoración de las obras de arte, entablándose una interminable disputa en torno al rango de preferencia que debiera concederse a las distintas artes. Por el *Trattato della pittura,* de Leonardo de Vinci, por ejemplo, podemos darnos cuenta del celo con que todavía en el Renacimiento se ventilaba esta rivalidad entre la pintura y la poesía.

Trátase, claro está, de una tendencia falsa e insostenible. En vano buscaremos un criterio acerca de lo que tiene que ser una oda, un idilio o un drama, y en vano nos preguntaremos si una determinada obra se ajusta más o menos fielmente al fin del género. Y aun es más discutible el empeño, tantas veces repetido, de ordenar las diversas artes en una escala ascendente, tratando de asignar a cada una de ellas un lugar en esta jerarquía de valores. "Un pequeño poema —dice Croce— reviste estéticamente el mismo rango que una epopeya, y un simple apunte puede tener tanto valor como la pintura entronizada en un altar o un fresco, del mismo modo que una simple carta puede encerrar el mismo valor de objeto artístico que una novela." No cabe duda de que así es, pero ¿acaso se sigue de aquí que, en cuanto al sentido y al contenido estéticos, una poesía lírica *sea* una epopeya o la carta una novela; que pueda ni quiera serlo? Evidentemente, no. Y Croce sólo pudo llegar a semejante conclusión porque, en la estructura de su *Estética,* se reconoce y proclama el factor expresión como verdadero y único fundamento. Croce hace casi exclusivamente hincapié en el hecho de que el arte debe ser expresión del sentimiento individual y del estado individual de ánimo, siendo indiferente, según él, el camino que para ello siga y la dirección particular a que, en la representación artística, se oriente.

Con lo cual, no sólo se da preferencia a lo "subjetivo" sobre lo "objetivo", sino que se convierte lo segundo en un factor casi indiferente con respecto a lo primero. Toda intuición artística, sea la que

fuere, se convierte, vista así, en "intuición lírica", lo mismo si se plasma en forma de drama que si se realiza mediante los recursos de la poesía épica, de la escultura, de la arquitectura o del drama. "Desde el momento en que la individualidad de la intuición equivale a la individualidad de la expresión, puesto que una pintura difiere de otra tánto como puede diferir de una poesía, y siendo así que tánto la poesía como la pintura no son valiosas precisamente por los sonidos que hacen vibrar el aire o por los colores que se refractan bajo la acción de la luz, sino por lo... que tiene que decir al espíritu, no tiene razón de ser aducir los medios abstractos de expresión para construir una serie de géneros o clases." [76]

Como se ve, Croce rechaza la teoría de los géneros artísticos, no sólo —lo que sería perfectamente legítimo— en cuanto establecen conceptos normativos, sino también en cuanto tratan de plasmar y definir determinados conceptos de estilo. De aquí que, desde su punto de vista, todas las diferencias en cuanto a la *forma* de representación deban desaparecer o trocarse en simples diferencias relativas a los medios "físicos" de expresión.

Pero el antagonismo que se establece entre el factor "físico" y el "psíquico" es desmentido inmediatamente por la contemplación imparcial de una gran obra de arte, cualquiera que ella sea. Vemos en seguida que ambos factores aparecen consustanciados y confundidos de tal modo que, si bien es posible discernirlos en la reflexión, para los efectos de la intuición estética y del sentimiento estético forman un todo inseparable. ¿Es realmente posible, como lo hace Croce, contraponer la "intuición" concreta a los medios "abstractos" de expresión, considerando así como diferencias puramente conceptuales todas las que se acusan dentro de la órbita de los segun-

[76] Croce, *Grundriss der Aesthetik*, p. 36.

dos? ¿No aparecen las dos clases de elementos íntimamente compenetrados en la obra de arte? ¿Cabe, en un sentido puramente fenomenológico, poner de manifiesto una especie de capa primigenia uniforme de la intuición estética, que permanece invariable y que sólo en el momento de ejecutar la obra de arte opta por el camino que ha de seguir, por el camino de la palabra, el del sonido o el del color?

Tampoco Croce admite esto. "Si quitamos a una poesía —declara, expresamente— su metro, su rima o sus palabras, no queda, como algunos piensan, algo situado más allá de todo pensamiento poético: no queda absolutamente nada. Pues lo que llamamos poesía ha nacido como estas palabras, esta rima y este metro." [77] De donde se sigue que la propia intuición estética nace como intuición musical o como intuición plástica, como intuición lírica o dramática: es decir, que las diferencias que con esto se expresan no son simples nomenclaturas o etiquetas pegadas sobre las diversas obras de arte, sino que responden a auténticas diferencias de estilo, a las diversas direcciones en que se lanza la intención artística.

Partiendo de aquí, se ve que nuestro problema general se manifiesta en todos y cada uno de los géneros de la creación artística, pudiendo, por otra parte, cobrar una forma propia y específica en cada uno de ellos. Por doquier nos salen al paso dos factores: el de la constancia de la forma y el de su "mutabilidad". Es cierto que el equilibrio entre ellos no se opera del mismo modo en las diversas artes. En unos casos parece predominar lo constante y lo uniforme; en otros, por el contrario, la mudanza y el movimiento. Cabría, en cierto sentido, contraponer a la estabilidad, a la determinabilidad y a la unidad cerrada de la forma arquitectónica el movimiento, la variabilidad y las variaciones de la forma lírica o musical. Pero estas diferencias no son,

[77] Croce, *Grundriss der Aesthetik*, p. 36.

en realidad, más que diferencias de tónica, ya que también en la arquitectura se acusan la dinámica y el ritmo, del mismo modo que en la música se revela una rigurosa estática de las formas.

Por lo que a la lírica se refiere, parece ser ésta la más inquieta y fugaz de todas las artes. La lírica no conoce más ser que el que se envuelve en el ropaje del devenir, un devenir que no consiste en el cambio objetivo de las cosas, sino en la movilidad interior del yo. Lo único que aquí parece retenerse es el tránsito mismo, el ir y el venir, el aparecer y el desaparecer, la resonancia y el apagamiento de las más delicadas emociones y de las más fugaces voces del alma. En ninguna otra rama del arte parece ser tan evidente como en ésta la concepción de que el artista no puede manejar nunca un mundo *fijo y acabado* de "formas", sino que en cada nuevo instante tiene que crear una forma nueva, la que le corresponde. Y, sin embargo, la historia de la lírica demuestra que ni siquiera en ella desaparece totalmente la "permanencia" en gracia al movimiento, ni reina de un modo único y unilateral la "heterogeneidad". Es precisamente en la lírica donde todo lo nuevo por ella creado se revela como un eco y una resonancia. En el fondo, son contados los grandes temas fundamentales que la lírica maneja. Y estos temas permanecen como inmutables e inagotables; pertenecen a todos los pueblos y apenas si experimentan ningún cambio esencial a través de los tiempos. En ningún otro campo parece tan limitada como en éste la selección de materias. El poeta épico puede modelar nuevos y nuevos sucesos, el poeta dramático puede manejar nuevos y nuevos caracteres, nuevos y nuevos conflictos. La lírica, en cambio, recorre el círculo de las emociones humanas, para verse retrotraída constantemente, dentro de él, al mismo centro. No hay para ella, en el fondo, nada externo, sino solamente vida interior. Y esta vida interior aparece en la lírica como algo infinito, por cuanto que no

puede llegar a expresarse ni agotarse jamás por entero.

Esta infinitud, sin embargo, se refiere solamente a su contenido, no a su extensión. El número de *motivos* propiamente líricos apenas parece susceptible de aumentar a través de las mudanzas de los tiempos, ni lo necesita tampoco, al parecer. Y es que la lírica se sume constantemente en las "formas naturales de la humanidad".. Hasta en lo más íntimo, en lo más individual, en lo que sólo ocurre una vez, siente el eterno retorno de lo igual. Le basta con un determinado círculo de objetos para hacer que brote de él, como por encanto, toda la riqueza de la emoción y de la forma poética. Constantemente nos encontramos, en la lírica, con los mismos temas y las mismas situaciones humanas prototípicas. El amor y el vino, la rosa y el ruiseñor, el dolor de la separación y la alegría del encuentro, el despertar y la agonía de la naturaleza: todos estos temas reaparecen y se repiten incansablemente en la poesía lírica de todos los tiempos.

Por tanto, también en la historia de la lírica se advierte el peso de la tradición y de lo convencional, y hasta podríamos decir que con una fuerza especialmente grande. Sin embargo, todo esto es eliminado y superado cuantas veces, a lo largo de los siglos, aparece un gran poeta lírico. Tampoco estas figuras, es cierto, suelen extender considerablemente el círculo de los "temas" y los motivos líricos. Goethe no se recata para recurrir a la lírica de todos los pueblos y de todos los tiempos, tanto en la selección de los motivos como en la de las formas de su poesía. Las "Elegías romanas" y el "Diván occidental-oriental" demuestran lo que para él significaban estas reminiscencias y repercusiones de la lírica de otros pueblos. Y, sin embargo, ni en aquellas elegías escuchamos precisamente el lenguaje de un Catulo o un Propercio, ni en este otro poema la voz de un Hafiz. Escuchamos única y exclusivamente la voz de Goethe, el

lenguaje de aquel momento único e incomparable de la vida que supo aprisionar magistralmente en estos versos.

Y así, en los diferentes campos de la cultura nos encontramos constantemente con el mismo proceso, proceso unitario y armónico en cuanto a su estructura fundamental. La pugna y la rivalidad entre las dos fuerzas, una de las cuales tiende a la conservación y la otra a la renovación, no cesa jamás. El equilibrio que parece alcanzarse a veces entre ellas es siempre un equilibrio inestable, dispuesto a trocarse a cada paso en nuevos movimientos y oscilaciones.

Además, los movimientos del péndulo son cada vez más grandes, a medida que crece y se desarrolla la cultura: la amplitud de las oscilaciones va aumentando más y más. Los conflictos y las contradicciones interiores cobran, con ello, una intensidad cada vez mayor.

Sin embargo, este drama de la cultura no se convierte necesariamente en una "tragedia de la cultura" No hay en él una derrota definitiva, ni hay tampoco una definitiva victoria. Las dos fuerzas antagónicas crecen conjuntamente, en vez de destruirse mutuamente. El movimiento creador del espíritu parece enfrentarse con un adversario en las propias obras creadas por él. Todo lo ya creado tiende, por su propia naturaleza, a disputar el terreno a lo que pugna por crearse y nacer. Pero el hecho de que el movimiento se refracte de continuo en sus propias creaciones no quiere decir que se estrelle contra ellas. Se ve, únicamente, forzado y empujado a un nuevo esfuerzo, en el que descubre fuerzas nuevas y desconocidas.

En ningún otro campo se manifestó esto de forma tan importante y característica como en la trayectoria del movimiento de las ideas *religiosas*. Es aquí donde la lucha muestra su lado tal vez más profundo y conmovedor. En él no interviene solamente el pensamiento o la fantasía; intervienen también el sentimiento

y la voluntad, interviene el ser humano entero. Aquí no se trata ya de metas concretas y finitas; trátase de un problema de vida o muerte, del ser o el no ser. No caben, en este campo, decisiones relativas, sino solamente *una* decisión absoluta. La religión está convencida de que se halla en posesión de esta decisión absoluta. El hombre cree haber encontrado en ella algo eterno, un acervo que no pertenece ya a la corriente de lo temporal. Pero la promesa de este supremo bien y de este valor supremo envuelve para el sujeto, al mismo tiempo, una determinada exigencia. El sujeto debe aceptarla tal y como se le ofrece, poniendo fin a su propia inquietud interior, a su búsqueda incansable.

Si la religión brota de la corriente de la vida, al igual que todos los bienes espirituales, trata, al mismo tiempo, de superarla. Abre al hombre la perspectiva de un mundo "trascendente", que vale por sí mismo y perdura en sí mismo, independientemente de aquélla. En gracia a esta meta, la religión ha de imponer las más vigorosas ataduras interiores y exteriores. Cuanto más nos remontamos hacia atrás en la historia de la religión, más fuertes vemos que son estas ataduras. El Dios cuya ayuda se implora sólo se aparece ante quien lo invoca a condición de que no se altere ni una sola palabra en la fórmula de la oración; el rito pierde toda su virtud religiosa si no se desarrolla por medio de una cadena inmutable de actos específicos. En las religiones de los pueblos "primitivos" vemos cómo la totalidad de la vida sucumbe a esta rigidez del formalismo religioso. Todo acto humano se halla afectado y amenazado por vetos religiosos. Una multitud de "tabús" rodea como un anillo de hierro la existencia y la vida del hombre.

Pero la religión, al desarrollarse, les va señalando metas distintas y más altas. Las ataduras no desaparecen, pero tienden a dirigirse, ahora, a la vida interior, en vez de pesar sobre los actos externos. La oración deja de ser una colección de palabras mágicas

y obligatorias, para convertirse en una invocación de la divinidad; los sacrificios y los actos del culto pasan a ser formas de reconciliación con Dios. Crece y se fortalece, con ello, el poder de lo subjetivo y lo individual. La religión es un conjunto de principios fijos de fe y de preceptos fijos de orden práctico.

Estos principios son verdaderos y estos preceptos son válidos porque han sido revelados y proclamados por Dios. Pero esta proclamación tiene siempre por sede el alma del individuo mismo, el alma de los grandes profetas y fundadores de religiones. Vuelve a estallar el conflicto en toda su fuerza, y es ahora cuando se vive este conflicto en toda su profundidad. El yo se desborda por encima de todas sus fronteras empíricas; no reconoce ya límite entre sí mismo y la divinidad; se siente inmediatamente animado y penetrado por Dios. Gracias a esta inmediatividad, rechaza cuanto presenta el carácter de lo objetivamente estatuído, cuanto pertenece exclusivamente a la tradición religiosa. El profeta propónese construir "un nuevo cielo y una nueva tierra". Pero, en este empeño, cae de nuevo, naturalmente, en su propio ser y en su propia obra, bajo la acción del poder del que trata de libertar al hombre. Sólo puede rechazar determinados dogmas existentes, oponiéndoles su propia y más profunda certeza acerca de lo divino. Y, para proclamar esta certeza, no tiene más remedio que convertirse, a su vez, en creador de nuevos símbolos religiosos. Éstos no son, para él, mientras se halle animado por la fuerza interior de la intuición, otra cosa que signos exteriores. Pero, para aquellos a quienes se dirige la revelación, estos símbolos se convierten nuevamente en dogmas.

La acción de todo gran fundador de religiones nos enseña cómo se ve arrastrado inexorablemente a este círculo que acabamos de describir. Lo que para él era realmente vida se trueca en estatuto, en dogma, y se petrifica bajo esta forma. Por donde nos encontramos también aquí con la misma oscilación peculiar que

nos sale al paso en las otras manifestaciones de la cultura. Tampoco la religión, a pesar de ser algo fijo, eterno y absoluto, puede sustraerse a este proceso: al tratar de intervenir en la vida, de modelarla, cae necesariamente bajo la acción del flujo y el reflujo, del ritmo constante e incontenible de la vida misma.

Partiendo de las anteriores reflexiones, podemos señalar ahora más nítidamente la diferencia específica que media entre el proceso de desarrollo de la "naturaleza" y el de la "cultura". Tampoco la naturaleza conoce la quietud; también los organismos poseen, por muy precisas y fijas que sean sus formas, un tipo peculiar de libertad. La modificabilidad constituye una característica fundamental de todo lo orgánico. La "formación y transformación de las formas orgánicas": he aquí el gran tema de toda la morfología de la naturaleza. Pero la relación entre el movimiento y la quietud, entre la forma y la metamorfosis, tal como reina en la naturaleza orgánica, se distingue en un doble sentido de la relación con que nos encontramos en las formaciones de la cultura. Movilidad y estabilidad son factores inseparables de unas y otras; lo que ocurre es que cada uno de estos dos factores se nos presenta bajo un aspecto distinto cuando desviamos la mirada del mundo de la naturaleza al mundo de los hombres.

Cuando, en la naturaleza, creemos poder demostrar una escala ascendente desde las formas "más bajas" hasta las formas "superiores", nos referimos siempre al tránsito progresivo de unas especies a otras. El punto de vista genético es siempre, necesariamente, para estos efectos, un punto de vista genérico. Los individuos no pueden, bajo ningún concepto, entrar dentro del marco de estas consideraciones; nada sabemos de ellos; nada necesitamos tampoco saber. Los cambios que en ellos se operan no repercuten directamente sobre la especie ni se abren paso a la vida de ésta.

En esto consiste el límite, la barrera que la biología designa como el hecho de la no transmisibilidad here-

ditaria de los caracteres adquiridos. Las variaciones que, dentro del mundo vegetal y animal, se operan en algunos ejemplares sueltos no trascienden para nada al campo de lo biológico; aparecen aquí y allá, para desaparecer de nuevo, sin dejar rastro. Si quisiéramos expresar este estado de cosas en el lenguaje de la teoría de la herencia de Weissmann —sin entrar a prejuzgar, naturalmente, la exactitud y el fundamento empíricos de la misma—, diríamos que estos cambios afectan solamente al "soma", pero no al "plasma germinal", razón por la cual se detienen en la superficie, y no penetran en aquellas profundidades del ser de las que depende la evolución de la especie.

Ahora bien, esta barrera biológica no existe en los fenómenos de la cultura. Parece como si el hombre, por medio de las "formas biológicas", que representan lo característico de su índole y de su capacidad, hubiese logrado, en cierto modo, la solución de un problema que la naturaleza orgánica, en cuanto tal, no ha sido capaz de resolver. Como si el "espíritu" hubiese conseguido lo que le estaba vedado a la "vida".

En el terreno de la cultura, el desarrollo y la acción del individuo se hallan entrelazados con el desarrollo y la acción del conjunto de un modo completamente distinto y mucho más profundo. Lo que los individuos sienten, quieren, piensan, no queda encerrado dentro de ellos mismos; se objetiva, se plasma en su obra. Y estas obras del lenguaje, de la poesía, de las artes plásticas, de la religión, se convierten en otros tantos "monumentos", es decir, en otros tantos testimonios incorporados al recuerdo y a la memoria de la humanidad. Son, como se ha dicho, "más duraderos que el bronce", pues no encierran solamente algo material, sino que constituyen la expresión de un algo espiritual, de algo que, al encontrarse con sujetos afines y sensibles, puede verse libre de su envoltura material, para entrar de nuevo en acción.

Claro está que también en el campo de los bienes de la cultura hay innumerables cosas que perecen

y se pierden por siempre para la humanidad. También estos bienes tienen un lado material, que los hace vulnerables. En el incendio de la biblioteca de Alejandría se destruyeron y desaparecieron muchas cosas que habrían sido de un valor inapreciable para nuestro conocimiento de la Antigüedad, y la mayoría de los cuadros de Leonardo da Vinci no han llegado a nosotros, por no haber resistido a la acción del tiempo los colores con que estaban pintados.

Pero, incluso en estos casos, permanece la obra concreta unida como por hilos invisibles al todo de que forma parte. Aunque haya desaparecido bajo su forma concreta y específica, ha ejercido antes de desaparecer efectos que dejan una huella, que influyen de algún modo en la trayectoria de la cultura y que tal vez contribuyen decisivamente a ella en alguno de sus puntos. Y no necesitamos aducir, en apoyo de esto, las obras verdaderamente grandes y extraordinarias. Otro tanto acontece en las de proporciones más pequeñas y reducidas. Se ha dicho con razón que tal vez no haya ni un solo acto del hablar que no influya de algún modo en "el" lenguaje. De innumerables actos de éstos, actuando en la misma dirección, pueden derivarse importantes cambios del lenguaje usual, desviaciones fonéticas o cambios formales.

La razón de ello está en que la humanidad, con su lenguaje, su arte, con todas sus formas de cultura, se crea en cierto modo un nuevo cuerpo, que pertenece en común a cuantos la forman. Cierto es que el individuo, en cuanto tal, no puede transmitir a sus descendientes las aptitudes individuales adquiridas por él a lo largo de su vida. Estas aptitudes forman parte del "soma" físico, el cual no es transmisible por herencia. Pero lo que el hombre, desentrañándolo en sí mismo, plasma en su obra, lo que expresa por medio del lenguaje, lo que representa plásticamente por medio de la imagen, eso queda "incorporado" al lenguaje o al arte y perdura a través de ellos.

Este proceso es el que distingue la simple *transformación*, tal como se opera en el campo del desarrollo orgánico, de la *formación* cultural de la humanidad. La primera se lleva a cabo de un modo pasivo, la segunda activamente. De aquí que aquélla se traduzca solamente en cambios, mientras que ésta desemboca en configuraciones permanentes. La obra no es, en el fondo, otra cosa que un hecho humano condensado, cristalizado como ser, pero que tampoco en esta cristalización reniega de su origen. La voluntad creadora y la fuerza creadora de que emanó perviven y perduran en ella, inspirando nuevas y nuevas creaciones.

ÍNDICE

Este libro se terminó de imprimir
el día 25 de septiembre de 1965
en los talleres de
Litoarte, S. de R. L.,
Ferrocarril de Cuernavaca, 683
México 17, D. F.

Se tiraron 10 000 ejemplares.